

Е. А. КОРШУНОВА

ВАРИАЦИИ РУССКОГО МОДЕРНИЗМА: С. Н. ДУРЫЛИН

МОНОГРАФИЯ

DirectMEDIA



МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М. В. Ломоносова
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Е. А. Коршунова

ВАРИАЦИИ
русского модернизма:
С. Н. ДУРЫЛИН

Монография



Москва
Берлин
2021

УДК 82.09(47)
ББК 83.3(2=411.2)6-8,4
К70

Печатается по постановлению редакционно-издательского совета
филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова

Рецензенты:

Н. М. Солнцева — д-р филол. наук, проф. МГУ имени М. В. Ломоносова;
В. Т. Захарова — д-р филол. наук, проф. (Мининский ун-т, Нижний Новгород)

Коршунова, Е. А.

К70 Вариации русского модернизма : С. Н. Дурылин :
монография / Е. А. Коршунова. — Москва ; Берлин:
Директ-Медиа, 2021. — 388 с.

ISBN 978-5-4499-2655-5

Книга приурочена к 135-летию со дня рождения русского писателя С. Н. Дурылина (1886–1954) — и представляет собой монографическое исследование его художественного творчества. Художественный мир С. Н. Дурылина рассматривается как система, выявлены конституирующие принципы поэтики творчества Дурылина, определены место и роль автора в литературном процессе первой половины XX века. Определена роль маргинального комплекса в становлении художественной системы Дурылина. Систематизированы многие данные о прижизненных изданиях произведений Дурылина (в том числе на иностранных языках) и неизданных произведениях (по данным двух архивов). Введены в научный оборот около 20 художественных произведений Дурылина, писем, дневников.

The book is timed to the 135th anniversary of the birth of the Russian writer S. N. Durylin (1886–1954) — and is the monographic study of his artistic work. The artistic world of S. N. Durylin is considered as a system, the constituent principles of the poetics of Durylin's work are revealed, the place and role of the author in the literary process of the first half of the twentieth century are determined. Artistic works of S. N. Durylin, diaries, epistolary are introduced into scientific circulation.

УДК 82.09(47)
ББК 83.3(2=411.2)6-8,4

ISBN 978-5-4499-2655-5

© Коршунова Е. А., текст, 2021

© Издательство «Директ-Медиа», оформление, 2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	7
Глава 1. История и актуальные проблемы изучения литературного творчества С. Н. Дурылина	14
1.1. История публикации художественного наследия С. Н. Дурылина.....	14
1.2. Актуальные вопросы исследования творчества С. Н. Дурылина.....	24
Глава 2. Философия творчества, или особенности формирования эстетических взглядов С. Н. Дурылина.....	35
Глава 3. Сквозь «стекла символизма», или поэтика раннего творчества	57
3.1. Поэтика рассказа С. Н. Дурылина «Золотая осень»: ранние неореалистические наброски авторского ландшафта	59
3.2. Рассказ С. Н. Дурылина «Две статуи»: в аксиологическом пространстве мифа и символа	65
3.3. Традиция и интертекст в драме С. Н. Дурылина «Дон-Жуан» (1908)	73
Глава 4. Онтологические координаты цикла С. Н. Дурылина «Рассказы Сергея Раевского»	88
4.1. Онтологические «углы» сюжета о «приражении бесовском» ...	90
4.2. Онтология любви как проект бытия	130
Глава 5. Орнаментальные и сказовые тенденции в прозе С. Н. Дурылина 1920-х годов.....	155
5.1. Орнаментализм в романе-хронике С. Н. Дурылина «Колокола»	157
5.2. Рассказ С. Н. Дурылина «Хивинка»: поэтика сказа	171

Глава 6. «География» С. Н. Дурылина как текст	184
6.1. «Географические неожиданности» и не только: поэтика «северного текста» С. Н. Дурылина	184
6.2. Поэтика «крымского текста» в творчестве С. Н. Дурылина....	206
6.3. Феномен «московского текста» в русской литературе	217
6.4. Москва как текст в творчестве С. Н. Дурылина.....	228
Глава 7. Обитатели «своего угла», или несколько слов о поэтике итоговой книги С. Н. Дурылина	245
7.1. Опыт прочтения и интерпретации	245
7.2. Поведенческий текст как дискурсивная стратегия: М. Ю. Лермонтов и В. В. Розанов глазами С. Н. Дурылина	250
7.3. С. Н. Дурылин о повести А. С. Пушкина «Капитанская дочка»: проблемы ценностной интерпретации	262
7.4. И. А. Бунин глазами С. Н. Дурылина	271
7.5. С. Н. Дурылин о М. Горьком	279
Заключение. «Координаты» художественного мира С. Н. Дурылина.....	288
Приложение.....	295
1. О В. В. Розанове (из письма)	295
2. С. Н. Дурылин. На чужой могиле	303
3. Документы личного дела С. Н. Дурылина в Государственной Академии Художественных Наук	325
Список источников и научной литературы	332
Комментарии	340

ВВЕДЕНИЕ

Литературное наследие Сергея Николаевича Дурылина (1886–1954) — писателя, философа, театроведа, искусствоведа, археолога, богослова, педагога — на рубеже XX и XXI столетий оказывается в активном читательском и исследовательском поле зрения. Учеными восстанавливается контур личности и творчества писателя¹, публикуется его «потаенная» проза, теоретические работы², эпистолярный, лирика — то главное, что дает представление о целостном творческом портрете такой неординарной фигуры XX века, как Дурылин.

Определяющие литературный облик писателя произведения, такие как цикл «Рассказы Сергея Раевского» (1914–1926), повесть «Сударь кот» (1924), роман-хроника «Колокола» (1928), мемуарные книги «В своем углу» (1939) и «В родном углу» (1954), прозаический цикл «Рассказы Сергея Раевского» (1914–1926), дневники («Оптинский дневник», «Троицкие записки», «Олонецкие записки» и др.) при жизни автора не были изданы, только некоторые ранние рассказы, в том числе любимый автором «Жалостник» (1917), увидели свет. Даже вместе с потоком так называемой «возвращенной» литературы в 1980-х гг. наследию Дурылина вернуться было не суждено. В настоящее время произведения Дурылина публикуются по материалам в основном двух архивов: РГАЛИ (Ф. 2980 (С. Н. Дурылин)) и отдела МБУК МОК «Мемориальный Дом-музей С. Н. Дурылина» (коллекция «Мемориальный архив»). До конца XX века Дурылин в советском и постсоветском культурном пространстве был известен как театровед и критик, хотя и сформировался как писатель в «серебряном веке» и вошел в литературу как «мусагетский юноша», впоследствии принявший священный сан. Вхождение в литературу было столь робким, что критических отзывов о литературном дебюте Дурылина практически не было. Это объясняется отчасти и тем, что напечатан им был всего лишь «Жалостник» да северные произведения. Известность получили доклады, прочитанные как

на заседаниях Религиозно-философского общества им. Вл. Соловьева, так затем и в ГАХНе. Позже, в книге «В своем углу», в заметке 1926 г., он признается, что писали о нем только М. В. Нестеров, П. П. Перцов и В. В. Розанов.

Действительно, В. В. Розанов неоднократно отзывался о Дурылине в печати. Например, в своей рецензии на книгу Дурылина «Начальник тишины» (1916) В. В. Розанов отметил, что «на данную тему это, может быть, лучшая книжка в русской литературе»³. А темой книги, как известно, были непростые судьбы еврейства, споры об отношении к евреям «в шумах истории». Ракурс, избранный Дурылиным, В. В. Розанов считал наиболее корректным, раскрывающим суть проблемы. А в очерке «Густая книга» (1914), рецензии на труд П. А. Флоренского «Столп и утверждение истины», В. В. Розанов среди 12 оппонентов на докладе Е. Н. Трубецкого называет С. Н. Дурылина в ряду оппонентов, «известных всей России»⁴: С. Н. Булгакова, Вяч. Иванова, И. И. Фуделя, Г. А. Рачинского. Эти отзывы и упоминания приоткрывают современному читателю масштаб личности писателя.

В 1926 г. М. В. Нестеров так писал о нем А. П. Остроумовой-Лебедевой: «Сергея Николаевича я знаю давно и очень люблю за его прекрасное, верное сердце, за его талантливость. Конечно, он один из выдающихся людей теперешнего безлюдья. К сожалению, в наши дни его труды обречены надолго быть под спудом. Он как писатель обречен на безмолвие. Быть может, пройдет много лет, когда он будет печататься. А между тем многое из написанного им — прекрасно, оригинально, глубоко по чувству и совершенно по форме. Сергей Николаевич прирожденный лирик с умом и чутким сердцем. Им хорошо усвоено все лучшее, что дала школа наших художников слова; а все им пережитое так богато, так много дало ему материала. Темы его охватывают огромный духовный мир»⁵.

С 1933 г., после двух долгих ссылок, «Дурылин погружается в другую, советскую реальность. Казалось бы, возвращение опального писателя в данные “структуры повседневности”⁶ не сулит ему ничего хорошего. Однако именно здесь происходят никем не предвиденные перемены. Этим интересен “случай” Дурылина. С 1934 г. он начинает вплотную заниматься театроведением и становится старшим научным сотрудником Музея Малого театра, часто печатается в одноименной идеологической газете. С 1934 г. он член Союза советских писателей. С 1938 г.

привлечен к работе в Лермонтовской и Толстовской группах ИМЛИ⁷. Печатает статьи в журналах “Театр”, “Literature international”, “Sovietland” и других, в сборниках “Горький и театр”, “Торе от ума”. В 1944 г. ему присуждена ученая степень доктора филологических наук без защиты диссертации⁸, с 1945 г. Дурылин утвержден в звании профессора по кафедре истории русского театра ГИТИСа, в 1949 г. награжден орденом Трудового Красного Знамени. Удостоен премии АН СССР за монографию “Мария Николаевна Ермолова (1853–1928). Очерк жизни и творчества”⁹. И в это же время ему удастся писать «в стол» все, что не предназначалось для печати, — лучшие образцы «потаенной прозы». Чтобы у исследователя творчества Дурылина получился целостный творческий облик писателя, необходимо, на мой взгляд, применить такую оптику, которая позволит рассмотреть в процессе формирования картины мира писателя, **поэтики** его творчества взаимовлияние дурылинских «структур повседневности» — «серебряного века» (раннее творчество) и модернизма (художественные особенности «потаенной прозы») на фоне литературного творчества советского периода (хотя бы пунктирно). Вслед за Г. Честертоном мы можем повторить: «Если я этого не скажу, я не смогу показать место моего героя в истории. Но рисую я фигуру на фоне пейзажа, а не пейзаж с фигурками»¹⁰.

Так как на сегодняшний день нет целостных монографических научных исследований художественного творчества Дурылина, насущной задачей является не только исследование поэтики его произведений, но и определение места писателя в литературном процессе XX века, которое предполагает рассмотрение литературных связей Дурылина с современниками и **контекста** в целом. Малоизученным является вопрос о «взаимоотношениях» прозы писателя как с творчеством авторов «серебряного века», так и с классическим наследием века XIX. В связи с этим все очевиднее становится необходимость рассмотрения интертекстуальных связей прозы Дурылина. Творчество писателя по многим характеристикам приближается к модернистской парадигме, которая не может быть адекватно исследована вне феномена интертекстуальности. Между тем интертекстуальный подход практически не применялся при изучении наследия этого автора. Хотя в данной работе я не пытаюсь четко «вписать» литературное наследие автора в рамки какого-то одного метода, так как, на мой взгляд,

очевидна полиморфность его картины мира. В нем удачно сочетаются черты символистской поэтики, постсимволистской и неореалистической. Также в работе используется по отношению к прозе Дурылина термин «реализм в высшем смысле», который рассматривается в соположении с вышеуказанными традиционными определениями метода, так как не связан с историко-литературным развитием.

Учитывая также и то, что проза писателя, например мемуарная книга «В своем углу» и многие рассказы 1910-х и 1920-х гг., корнями уходит зачастую в философию, посвящена рассмотрению бытийных вопросов, то необходимо комплексно проанализировать основы и координаты дурылинской **онтологии**. Всё это в целом предопределило формулировку темы исследования и его задачи: комплексное исследование художественного творчества Дурылина в динамике художественных поисков русского модернизма: онтология, поэтика, контекст. Поэтому в данной работе я не придерживаюсь хронологического принципа и рассматриваю не столько этапы творчества, сколько те составляющие художественной картины мира, которые были важнейшими для Дурылина и которые дают представление о своеобразии его **поэтики**. Рассматриваются орнаментальные и сказовые тенденции в прозе писателя 1920-х гг., которые сыграли важную роль в формировании лирической прозы автора. Именно об этом лиризме писал М. В. Нестеров в своем отзыве. Особо мной выделена категория пространства, а не времени. Ведь говоря в предисловии к воспоминаниям «В родном углу» о родине, он называет ее «страной былого»: временные характеристики, описывающие прошлое, обозначаются пространственными понятиями («страна»). Говоря же об истоках творчества Дурылина, о том, как он формировался, я исследую символистские традиции в прозе и драматургии автора. В монографии, насколько это возможно, отражен также *междисциплинарный подход* к рассмотрению творчества Дурылина, который применяется для анализа сложного литературно-философского дискурса прозаического цикла «Рассказы Сергея Раевского». При анализе книги «В своем углу» описываются не только литературные связи писателя с классиками и современниками, но и важнейшая мифологема «угла» и другие концептуальные принципы поэтики Дурылина. Поэтому уделяется внимание не столько изучению контактов писателя, сколько схождениям и расхождениям на уровне художественных принципов. Глава «Обитатели

“своего угла”», как и некоторые другие, может быть развернута в монографическое или отдельное диссертационное исследование. Поэтому я осознаю те лакуны, которые имеются в данной работе. Например, отдельно можно было выделить рассмотрение интермедийных компонентов творчества Дурылина¹¹, рассмотреть литературоведческие штудии автора. Не говоря о том, что его критическое театроведческое советское наследие также нуждается в современной оценке. Несмотря на это, я, на мой взгляд, в данном исследовании выделила то главное, что позволяет рассмотреть *художественное творчество* Дурылина как целостную систему со своими закономерностями. Монография и представляет попытку очертить хотя бы координаты данной системы.

Следует учитывать, что читатель и исследователь все же не может причислить Дурылина к классикам русской литературы, скорее он принадлежит к так называемым маргиналам. «Его мемуарно-дневниковые записи “В своем углу” сразу же были поставлены критикой рядом с розановскими “Опавшими листьями”, “Дневниками” М. Пришвина, а роман “Колокола” с несомненной выдвигает его в пару к И. Шмелеву (“Лето Господне”))»¹². Такие упоминания и замечания, отдельные статьи исследователей¹³ говорят о том, что изучение творчества Дурылина нужно начинать в контексте и с учетом того, что он вписывается как автор в группу писателей маргинального сознания.

Именно феноменом маргинального сознания и маргинальными стратегиями письма объясняется многое из того, что сделано и написано Дурылиным. Это понятие, возникшее в 1920-е гг., было вызвано появлением чуть ранее, в 1910-е годы, писателей-маргиналов. Это и «уходящий» на рубеже 1910-х гг. А. Добролюбов, и входящие в литературу М. Волошин, М. Кузмин, Е. Кузьмина-Караваева. И конечно, появившееся в 1912 г. «Уединенное» В. Розанова, которое играет важную роль в формировании маргинального дискурса как такового. Хотя мы не можем вполне считать В. Розанова маргиналом, как и Дурылина, он безусловно был отдельным явлением в литературе, можно сказать, что его творчество отразило очень важные черты маргинальности или даже маргинальный комплекс как таковой.

Переживание катастрофического разрыва бытия, конфликт с литературой как «пространством норм и закономерностей»¹⁴, пребывание вне поэтических групп и направлений — все это было проявлением этого комплекса. Поэтому ориентация Дурылина

на В. Розанова была вызвана не только авторитетом последнего, но и общим переживанием кризиса культуры и его маргинальным статусом или амплуа маргинала. А на этом уже основывается и другое сходство, заимствование поэтики парадокса, «рукописность», фрагментарность как черты художественной картины мира. Избрание роли театрального критика в советское время — это тоже проявление маргинальной позиции. Многочисленные псевдонимы Дурылина, которые он использовал и до советского времени, были также своеобразным символом «литературного изгнаничества». Тогда как сама литература воспринималась маргиналами как пространство формализованное, которое они пытались размыть, что обуславливало, с одной стороны, установку на синтез искусств (сам Дурылин был не только писателем, но и театроведом, искусствоведам, археологом, богословом), а с другой — своеобразие жанровой системы писателя-маргинала, где большое место занимают дневники, записные книжки, фрагменты, эпистолярий. Как справедливо заметила С. Бунина, писатели «маргинального сознания приняли на вооружение незаконченность, неканоничность (отсутствие белой редакции), вариативность (множество вариантов прочтения), фрагментарность, безвкусицу, стилистическую невнятицу, “наивность языка” (заимствование признаков детской речи). Они в числе первых ощутили преимущества “открытого” произведения (термин У. Эко) — текста, завершающегося только в восприятии читателя»¹⁵. Художественный мир таких писателей зачастую выражает образ «замкнутой души» (Вяч. Иванов). В этом смысле два *короба* «Опавших листьев» В. Розанова так же символичны, как и книги Дурылина «*В своем углу*» и «*В родном углу*». Сама мифологема «угла» предполагает пространство вне читателя, постулирующее свое сознание как таковое. В таком пространстве для Дурылина становятся собеседниками писатели, для В. Розанова — книги. Между тем уже сегодня очевидно, что искусство «одиноких» и «чутких» писателей, «лучших, нежнейших душ нашего времени» (В. Розанов), оказавшихся на «окраинах» культуры, в эту культуру внесло огромный вклад и свидетельствовало об «огромном углублении» современного человека. Поэтому исследование поэтики, онтологии и литературных связей писателя продуктивно рассматривать, с моей точки зрения, сквозь призму маргинальных художественных стратегий, используемых писателями начала XX века.

Цель данной монографии — выявление специфики художественной картины мира Дурылина, его места и роли в литературном процессе первой половины XX века. Материалом исследования являются художественные произведения С. Н. Дурылина 1900–1950-х годов: рассказы «Золотая осень» (1908), «Две статуи» (1908), драма «Дон Жуан» (1908), прозаический цикл «Рассказы Сергея Раевского» (1914–1926), рассказ «Хивинка» (1924), повесть «Сударь кот» (1924), роман-хроника «Колокола» (1928), «Водлозерский дневник» (1917), книги «В родном углу» и «В своем углу», литературно-критические статьи (около 40 произведений). Анализ других **драматических произведений, лирики, дневников писателя, теоретических и критических работ** выполняется в работе фрагментарно, в тех случаях, когда того требуют задачи исследования.

Материалы монографии могут быть использованы при чтении курса истории русской литературы первой половины XX века, ведении специальных курсов и научных семинаров по творчеству Дурылина в вузах, а также при составлении учебников и учебных пособий по истории русской литературы, в дальнейших исследованиях русской литературы Серебряного века и первой половины XX века.

Монография была написана в основном в годы обучения в докторантуре на кафедре истории новейшей литературы и современного литературного процесса филологического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова. Поэтому я благодарю за ценные советы при подготовке книги проф. М. М. Голубкова и моего научного консультанта Л. А. Колобаеву, проф. Н. М. Солнцеву, проф. И. Б. Ничипорова, всех членов редакционно-издательского совета филологического факультета МГУ, рекомендовавших данную книгу к изданию, а также проф. Н. М. Малыгину, проф. В. Т. Захарову за ценные советы и замечания. Определенная часть работы была выполнена в годы работы в доме-музее С. Н. Дурылина в Болшеве, поэтому выражаю благодарность В. В. Королевой, Ю. И. Тимохину, Г. В. Лебедеву, Е. В. Купенко за возможность работать с архивными материалами музея, а также хочу выразить признательность неравнодушным научным сотрудникам музея Г. Н. Кузиной, Г. В. Нефедьеву, биографу В. Н. Тороповой. Также благодарю коллектив РГАЛИ за возможность работать с архивными материалами фонда С. Н. Дурылина.

ГЛАВА 1

История и актуальные проблемы изучения литературного творчества С. Н. Дурылина

1.1. История публикации художественного наследия С. Н. Дурылина

Прежде чем перейти к анализу современного состояния изучения творчества Дурылина, необходимо взглянуть на процесс публикации его творческого наследия в целом. Далеко не каждый филолог, не говоря о читателе, имеет понятие о корпусе написанного Дурылиным. Вначале укажем на изданные произведения: **прижизненные публикации** и **публикации этапа «возвращения»**. Затем сопоставим этот корпус произведений с рукописным, неизданным, чтобы представить себе общую картину созданного писателем. Конечно, данный обзор имеет предварительный характер, так как до сегодняшнего дня не все произведения автора обнаружены в архивах, архивистов еще ждут находки на этом пути.

Первое смелое произведение — «В школьной тюрьме. Исповедь ученика»¹⁶ — автор решился опубликовать в издательстве «Посредник», где работал в это время. «Исповедь» была замечена и переведена на болгарский язык. Важную роль в становлении Дурылина как писателя сыграл комплекс произведений о св. Франциске Ассизском, изданных в 1911 г.: «Житие святого Франциска Ассизского» (1911) и стихотворения, посвященные св. Франциску, изданные в «Антологии» 1911 г.¹⁷ Раннюю прозу представляют также первые пробы пера — пьеса «Сватовство»¹⁸, во многом ученические рассказы и произведения для детей: «Дружок»¹⁹, «Обмешурился»²⁰, «Орь и Швец»²¹, «Христос воскрес!»²², «Богородицыны слезки»²³, «Крепостные дети»²⁴,

«Бабушка ломайла: из манчжурских воспоминаний»²⁵, «В гнезде хунхузов»²⁶, В передовой деревне (Из манчжурских воспоминаний)²⁷, «В плену у пленных»²⁸, «Весной (Посвящается моей маме)»²⁹, «Взошла... звезда-то...»³⁰, «Два рубля — капитал!»³¹, «Котик (Песня)»³², «Ночь под Рождество: (На биваке)»³³, «Один день (Из истории одного детства): памяти моей няни»³⁴, «Под снежной мглой»³⁵, «Лучи Воскресения»³⁶ и др.³⁷, целый комплекс ранних стихотворений, написанных в основном для детей³⁸.

Увидели свет северные записки Дурылина «Древнерусская иконопись и Олонецкий край»³⁹, «За полуночным солнцем. По Лапландии пешком и на лодке»⁴⁰, «Кандалакшский “вавилон”»⁴¹, «Под северным небом. Очерки Олонецкого края»⁴², изданные после северных путешествий Дурылина. Их изучение перспективно в более широком контексте «поэтической географии» Дурылина (его «крымских» и «московских» произведений) как неотъемлемой составляющей авторской картины мира.

Как указывалось во введении, *при жизни писателя* вышел в свет один из любимых рассказов Дурылина — «Жалостник» (1915)⁴³, входящий в очень важный прозаический цикл «Рассказы Сергея Раевского», ярко отражающий основы онтологической концепции писателя. Состав цикла записан Дурылиным на обложке тетради с рукописью рассказа «На чужой могиле» (1922)⁴⁴. Приводим этот перечень в авторском написании: «Крестная В начале жизни Жалостник По пути Мышья беготня Троицын день Бабушкина комната Джуныка Дедов бес Розы 12. На чужой могиле 18 В те дни 22 Сладость ангелов». Таким образом, запись оказывается продолжением соответствующей вклейки из архивной рукописи рассказа «Розы» (1921), о чем писала А. И. Резниченко⁴⁵, которая назвала «Розы» финальным рассказом этого цикла. Как видим, в него еще вошли пасхальный рассказ «На чужой могиле» (1922)⁴⁶, очень важный текст «В те дни», изданный отдельно в 1991 г.⁴⁷ и позже, в составе трехтомника дурылинской прозы⁴⁸, и «Сладость ангелов». Как уже отмечалось, не найдены рассказы «В начале жизни» и «По пути», а рассказ «Бабушкина комната» называется «Бабушкин день», «Осинка» соответствует рассказу «Тлен»⁴⁹, остальное издано с комментариями в 2014 г.⁵⁰

Приведем также список прижизненных публикаций Дурылина на иностранных языках (английском, французском, немецком, болгарском, латышском): «The home of poets», «Ivan Susanin»,

«Klassiker der sovietischen “Peripherie — Theater”», «Moscow Art Theater’s years of great successes were won by unceasing creative effort», «Moscow Art Theater», «K. S. Stanislawski», «Le Théâtre d’art à Quarante ans», «“Loups et Brebis” au Maly théâtre», «Gorki Auteur Dramatique» и другие⁵¹, которые в основном отражают театроведческие интересы писателя и на современном этапе изучения творчества Дурылина могут служить важным источником для объективной оценки его творческого наследия.

Нельзя отдельно не сказать о работе Дурылина «Нестеров-портретист» (1949), затем переработанной и изданной при участии Г. Е. Померанцевой и В. Н. Тороповой как «Нестеров в жизни и творчестве»⁵² (1965, 1976, 2004)⁵³. Публикация книги о Нестерове в 1965 г. стала событием, путь к которому был нелегким, о чем пишет сама Г. Е. Померанцева в своих воспоминаниях: «Издательство “Молодая гвардия”, в составе которого была редакция ЖЗЛ, относилось к ЦК комсомола, и пока что тут издавалась атеистическая литература. На пути книги стояли сложности. <...> Рукопись Дурылина была объемная, а издательские требования не предполагали объем книги в серии ЖЗЛ больше 25 листов. Нужно было сокращать. Кроме того, большие трудности возникали с тем, что живопись Нестерова в основном религиозная и писал книгу человек глубокой веры о православном художнике. <...> Чтобы книга увидела свет, предварили ее вступительным словом народного художника СССР действительного члена АХ СССР лауреата Ленинской премии Павла Дмитриевича Корина и вступительной статьей члена-корреспондента АН СССР Алексея Алексеевича Сидорова»⁵⁴. Однако сам Дурылин в письме к Перцову указывал на объем и цель полного варианта рукописи: «Я окончил книгу о М. В. Нестерове, — сообщает он в 1945 г. в письме П. П. Перцову. — В ней 1400 ремингтонных страниц. Какая бы ни ожидала ее судьба, я сделал то, что хотелось всегда Михаилу Васильевичу, — написал книгу о нем, начав ее — легко сказать! — еще в 1923 году!»⁵⁵ Полное издание рукописи не осуществлено до сих пор, экземпляр рукописи находится в Доме-музее Дурылина в Болшеве.

В мемориальном Доме-музее Дурылина находится та часть архива, которая не была передана И. А. Комиссаровой-Дурылиной в РГАЛИ. О составе фонда РГАЛИ, насчитывающем более 3000 ед. хр., и о самой истории передачи рассказала М. А. Рашковская — хранитель дурылинского фонда в РГАЛИ⁵⁶. Фонд

содержит рукописи Дурылина с 1902 по 1954 г. — рассказы, романы, статьи, монографии. Они отражают не только театроведческую работу писателя, но и произведения «потаенной прозы», дневники и записные книжки (55 ед. хр.). «В одной из таких тетрадей, в которую его мать записывала домашние расходы, С. Н. оставил запись о подлинной дате своего рождения и обстоятельствах этого дня по рассказам матери»⁵⁷. В архиве находится также еще не изданный альбом, подаренный Сергею Николаевичу в 1911 г. его учеником, А. А. Сабуровым. В этот альбом вносили свои записи все друзья и посетители дурылинского дома в Болшеве, где жил писатель с 1936 г. «В него вошли стихотворения, нотные автографы, записи, письма, рисунки, фотографии Н. Н. Асеева, А. Белого, М. А. Волошина, А. Ф. Гедике, Вяч. Иванова, Игоря Ильинского, Василия Качалова, М. В. Нестерова, Бориса Пастернака, Сергея Михайловича Соловьева, Роберта Фалька, о. Павла Флоренского, Сергея Фуделя, Дмитрия Шаховского и многих других»⁵⁸. Публикация этого альбома станет подлинным научным событием, т. к. записи восстанавливают целые вехи жизненного и творческого пути Дурылина⁵⁹. В процессе расшифровки текста альбома М. А. Рашковской было установлено, что в корпус книги «В родном углу» входит глава «Батюшка».

А о фонде дурылинского музея, открытого в 1993 г., так никому поведать и не удалось, хотя именно он содержит еще не поставленные на фондовый учет документы. Только в статье А. И. Резниченко «Сергей Дурылин: проекты и наброски (к реконструкции ландшафта)»⁶⁰ предпринята попытка представить и описать, что представляют собой отдельные крупные свершившиеся или неосуществленные замыслы (тексты) Дурылина, находящиеся в архиве: реализованные замыслы («В своем углу / В родном углу»), «многочисленные составленные им проекты сборников стихов и прозы» (драма «Дон-Жуан», проект сборника «Рассказы Сергея Раевского») и «остовы никогда не написанных книг» (наброски труда «Демоны поэтов», «Лермонтов», тезисы «Московского сборника» и др.). Такая классификация и подход вполне продуктивны, как и наблюдения, сделанные в ходе самого анализа этих трех типов текстов Дурылина, однако такая классификация не дает четкого и объемного представления об архиве С. Н. Дурылина, который содержит более

16 000 единиц хранения... Поэтому по результатам исследовательской работы в архиве приведу некоторые данные.

В путеводителе, изданном трудами музея, можно найти некоторые факты, основное содержание которых можно представить так. В основном фонде 16 018 ед. хр (примерная цифра). В мемориальном архиве Дурылина четыре основные коллекции (фонды его самого, М. В. Нестерова, П. П. Перцова и А. А. Сабурова — Н. К. Метнера); мемориальные вещи Нестерова (одежда, мольберт, трость, зонт и др.); также есть дополнительные коллекции: икон XVII — нач. XX в., живописи и графики М. В. Нестерова, К. Ф. Богаевского, В. Д. Поленова, Р. Р. Фалька, Л. О. Пастернака, М. А. Волошина, В. К. Менка, Л. А. Бруни, К. С. Малевича, Н. С. Чернышёва и др. художников, полотен Ф. С. Булгакова; коллекции грампластинок и предметов декоративно-прикладного искусства (в том числе вышивки М. В. Менк); фонды редких фотодокументов и нумизматики, театральных программ и пригласительных билетов. Сохранились мемории Б. Л. Пастернака, М. Н. Ермоловой, И. В. Ильинского, Е. М. Шатровой, В. Н. Рыжовой, Е. Д. Турчаниновой, А. А. Яблочкиной и многих других деятелей культуры. Для литературоведов интерес прежде всего представляет мемориальная коллекция — фонд С. Н. Дурылина, которая содержит самое большое количество текстов «потопленной прозы» и другие документы, которые можно структурировать так:

1. Рукописи и машинописи художественных произведений Дурылина.
2. Литературно-критические и публицистические статьи, исследования писателя.
3. Описание собственного архива, планы-проекты сочинений.
4. Письма Дурылина разным лицам.
5. Письма разных корреспондентов Дурылину.
6. Биографические документы и материалы Дурылина.
7. Воспоминания о Дурылине.
8. Материалы семьи Дурылина: И. А. Комиссаровой-Дурылиной и А. А. Виноградовой.

Среди рукописей важное место занимает цикл «Рассказы Сергея Раевского», «Русские писатели у Гете в Веймаре» (версия, представленная в архиве, отличается от варианта, опубликованного в выпуске «Литературного наследства» «Гете»⁶¹ (1932)), неизданные циклы стихотворений («Бесы разные», «Старая Москва», «Стихотворения Сергея Раевского», пасхальный цикл),

роман «Колокола», неизданные полные тексты «В своем углу» и «В родном углу» (фонд РГАЛИ не содержит полной версии). В варианте, имеющемся в архиве, кроме полного текста «В родном углу» есть полный вариант весьма значимых постскриптумов к тексту. Приводим очень важный список постскриптум-фрагментов: КП 265/56 — КП 265/63 МАМД: С. Н. Дурылин. *Post scriptum*. Современница Пушкина (Из моих воспоминаний); *Post scriptum*. Записки И. А. Комиссаровой-Дурылиной о матери С. Н. Дурылина; *Post scriptum*. Записки моего брата; *Post scriptum*. С. Н. Дурылин. «Моя жизнь»; *Post scriptum*. С. Н. Дурылин. «О Толстом»; *Post scriptum*. С. Н. Дурылин. «Повесть о Григории Хабарове»; *Post scriptum*. «Об ангелах». Статья. (Размещена здесь же — вероятно, тоже относится к этому корпусу «углов».) В архиве находится текст неизданной комедии «Домик в Коломне» и «Петрушка» и практически весь корпус «потаенной» прозы. Важно, что в этом архиве и в данном фонде находятся не только рукописи произведений и их копии, но и зачастую представлены в отдельных единицах хранения подготовительные материалы, выписки из книг, черновые редакции текстов, которые представляют очень ценный материал для текстологической работы. Например, КП 258/11 содержит подготовительные материалы к статьям «Кандалакшский “вавилон”», «Церковь невидимого града», «Рассказы Сергея Раевского» (машинописные копии, конволют), а КП 681/1-9 представляют собой машинопись романа «Колокола» с рукописной правкой автора, сделанной в 1951 г.

Отдельного внимания заслуживает «Иринин цикл», в котором находятся рукописи и машинописи документов, связанных с И. А. Комиссаровой-Дурылиной, женой писателя. Это изданный лишь фрагментами журнал «Мяу-мяу. Муркин вестник для Аришеньки» (№ 1–45) и такие интересные произведения, жанр которых трудноопределим, как: КП 266/2 «С. Н. Дурылин. Муркин род. Аришин календарь на 1930 год. Рукопись, автограф с рисунками автора (1937, 1930, 17 л.); КП 266/3 «С. Н. Дурылин. Аришин календарь на 1933 год» или КП 266/5 «С. Н. Дурылин. Стихи, рисунки, заметки разных лет». «Аришины звери и птицы». Цикл стихотворений и рисунков. Конволют. Рукопись, автограф с рисунками автора (1942–1954, 33 л.). Все эти документы представляют собой очень интересную домашнюю летопись семьи Дурылиных и, несомненно, нуждаются в издании.

Обширен раздел, представляющий литературоведческие и литературно-критические работы Дурылина. В нем есть очень важная неизданная заметка «О В. В. Розанове. Из письма к другу» (КП 258/7, после 1927). В разделе «Приложение» я привожу, по-видимому, ее часть, находящуюся в РГАЛИ, — как не только весьма значимую для изучения творчества Дурылина и В. В. Розанова, но и вносящую достойный вклад в литературу первой половины XX века. Не потеряла своего значения сегодня и работа автора о творческой истории романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» (КП 258/10, 1928, 40 л.), а также комплекс статей о А. П. Чехове: «Чехов-драматург» (1954), «Чехов и художественный театр» (1954, опубли.), «Чехов и «Три сестры» (1930-е), статья «Анна на шее» (1954) и др. работы (КП 2060/16-24); статьи и исследования о Л. Н. Толстом, Н. С. Лескове, М. Горьком, А. С. Пушкине («Забытое о Пушкине»), Н. В. Гоголе и др.

Отдельный раздел также посвящен переписке Дурылина с разными лицами. Отражена переписка с Б. Л. Пастернаком, другом детства и юности В. Разевигом. В этих письмах прослеживается процесс личностного становления Дурылина и формирования его эстетических взглядов. В этом смысле важны и письма к Е. В. Гениевой. Сам Дурылин считал письма высшей формой литературы, поэтому именно в переписке с ближайшими друзьями наиболее полно раскрывается многогранная и сложная личность писателя. По кругу адресатов Дурылина можно представить и масштаб личности автора, который был не только театральным критиком, но и достаточно неординарной фигурой «серебряного века». Содержится здесь переписка Дурылина с М. Волошиным, Ф. Богаевским, Н. Н. Гусевым, П. П. Карпушиным, С. М. Соловьевым, Б. А. Садовским, Г. Рачинским, С. Розановым, Р. Р. Фальком, А. В. Щусевым, Г. И. Чулковым, А. А. Фадеевым, Ю. Г. Оксманом, Н. А. Праховым, Н. К. Гудзием, А. А. Яблочкиной, М. К. Морозовой и другими деятелями литературы и искусства первой половины XX века. Интересен также комплекс переписки, отражающей научную и редакционно-издательскую деятельность Дурылина (переписка с ИМЛИ, ВТО, редакцией Большой советской энциклопедии и др.). Подавляющее большинство писем не издано.

Фонд С. Н. Дурылина в болшевском музее интересен и тем, что в нем содержатся уникальные данные для исследователей биографии Дурылина и истории формирования его архива. Ведь

именно здесь сам автор при жизни, как настоящий архивист, начал формировать свой фонд. В разделе «Автобиографии С. Н. Дурылина, библиографии» содержится множество вариантов автобиографии автора, материалов к биобиблиографии, составленных О. Н. Сетницкой, К. Пигаревым и В. Д. Кузминой, И. А. Комиссаровой-Дурылиной. Особый интерес представляют такие документы, как «Описи материалов из архива С. Н. Дурылина», выполненные И. А. Комиссаровой-Дурылиной и др. (См. Источники). С этими документами тесно взаимосвязан раздел описей прижизненного архива, библиотеки и предметов из коллекции Дурылина, составленных самим автором, И. А. Комиссаровой-Дурылиной, А. А. Виноградовой и др. (1950–1990 гг.).

Эти документы не только отражают факт наличия тех или иных книг или изданий, но и становятся незримыми свидетелями творческой жизни самого автора. Например: КП 2075/5 «И. А. Комиссарова. Опись материалов в библиотеке и архиве С. Н. Дурылина, связанных с творчеством Б. Л. Пастернака» (Конволют. Рукопись. Автограф. 1958 г.); КП 2075/6 «И. А. Комиссарова. Опись книг, журналов и рукописей из библиотеки В. А. Кожевникова, принадлежащих С. Н. Дурылину» (Рукопись. Автограф. Машинопись. 1950–1960-е); КП 2075/1 «Список книг, находящихся в комнате М. В. Нестерова, в белом шкафу, наверху. Опись библиотеки С. Н. Дурылина» (Машинопись. 1980-е); КП 2075/7 «И. А. Комиссарова. А. А. Виноградова. Описи редких книг и книг с автографами из библиотеки С. Н. Дурылина» (Рукопись. Автограф. Машинопись. 1950-е). В этой части архива содержатся документы, которые отражают его интереснейшую историю, процесс передачи части документов в РГАЛИ, в библиотеку Троице-Сергиевой Лавры, в библиотеку Мураново, в Тургеневскую библиотеку. Архив таит и свои загадки. Интересно изучить историю и цель передачи вещей из архива писателя в Музей В. И. Ленина (КП 2075/33).

Значителен неизданный корпус воспоминаний о Дурылине, подготовленных для сборника его памяти. В этом фонде содержатся также ценные документы, содержащие автобиографию и планы-проекты собраний сочинений Дурылина, что, безусловно, важно для корректного анализа его творческого пути.

Как видим, основной корпус «потаенной прозы» оставался неизданным и выходил в свет лишь начиная с конца 1980-х гг.⁶², однако до сих пор самые главные тексты не опубликованы

полностью: это книга «В своем углу», «В родном углу» и другие, составляющие важную часть дурылинского наследия. Не издан неоконченный роман «Семь крестов» (1930-е), северные и др. дневники, пьесы «Петрушка», «Домик в Коломне», летопись дурылинского дома, журнал «Вестник “Мяу-Мяу”», исследование «Русские писатели у Гете в Веймаре»⁶³, леонтьевский фонд, который достался Дурылину после смерти К. Н. Леонтьева, некоторые рассказы, а также большой корпус стихотворений («Бесы разные», «<Иринин цикл>»), исследовательских работ не только о театре, но прежде всего о русской литературе XIX и начала XX века (о Ф. М. Достоевском, А. П. Чехове и др.). Отдельного серийного издания заслуживает переписка Дурылина с писателями, учеными и культурными деятелями первой половины XX века.

Публиковать фрагменты «углов» в 1991 г. в издательстве «Советский рабочий» первой решила также Г. Е. Померанцева⁶⁴. Книга предваряется первым биографическим очерком о Дурылине, который был написан по просьбе И. А. Комиссаровой-Дурылиной: «Ирина Алексеевна побуждала меня писать биографию Дурылина — это была ее мечта: издать книгу о нем в серии ЖЗЛ. И под это она снабжала меня материалами, и для этого делилась своими воспоминаниями о Сергее Николаевиче. К сожалению, мне не удалось издать книгу, но удалось написать две биографические статьи: “О Сергее Николаевиче Дурылине” в книге: *С. Н. Дурылин. «В своем углу: Из старых тетрадей»* / сост. и примечания Е. И. Любушкиной, изд. «Московский рабочий», 1991 г., и «На путях и перепутьях» в книге: *Сергей Дурылин. «В своем углу»* / сост. и примечания В. Н. Тороповой, подготовка текста и подбор иллюстраций В. Н. Тороповой и В. Ф. Тейдер. М.: Молодая гвардия, 2006. (Библиотека мемуаров). А биографию Дурылина написала моя “ученица”, много лет общавшаяся с Ириной Алексеевной, жившая в ее семье и работавшая вместе с ней над архивом Сергея Николаевича: *Торопова В. Н. Сергей Дурылин: Самостояние*. М.: Молодая гвардия, 2014. (Жизнь замечательных людей. Малая серия)»⁶⁵. В воспоминаниях указана и вторая редакция книги «В своем углу» — 2006 г., — в которой опубликованы все тетради, но в сокращении, причем сокращены самые интересные и важные, последние тетради. Здесь следует указать на публикацию шестой, крымской тетради без сокращений в журнале «Новый мир»⁶⁶, подготовленную А. И. Резниченко, которая показывает на этом примере, что представляет

собой текст книги без сокращений. Не только добавляются новые факты, фрагменты, листы воспоминаний, — это совершенно иная стилистика, организация текста, в которой «лирические отступления» автора занимают едва ли не более важное место, чем тезисы или факты истории культуры, которые может найти в этой книге читатель. Это никак не умаляет публикацию 2006 г., однако свидетельствует о необходимости полного издания «углов».

Затем были и другие публикации Г. Е. Померанцевой: мемуары Дурылина «У Толстого и о Толстом»⁶⁷ и о Горбунове⁶⁸ из неопубликованной книги «Художники живого слова»⁶⁹. Поэтому можно сказать, что именно усилиями Г. Е. Померанцевой, а затем и В. Н. Тороповой читателю стали доступны книги Дурылина. Ведь после смерти писателя власть изменила отношение не только к нему, но и к его наследию. Не только его труды не публиковались, но и остался под спудом задуманный и собранный сборник воспоминаний о нем. В настоящее время активно занимается изданием наследия Дурылина А. Б. Галкин, обнародовавший впервые роман «Колокола», повесть «Сударь кот», «Соколий пуп», многие рассказы, статьи, теоретические работы. Также много документов, текстов, снабженных всегда подробнейшим комментарием, как видим из списка, издано настоящими и бывшими сотрудниками Дома-музея С. Н. Дурылина: А. И. Резниченко, Т. Н. Резвых, Г. В. Нефедьевым. Так, в очень важной работе «С. Н. Дурылин и его время»⁷⁰ А. И. Резниченко предпринимает попытку реконструировать замысел одной из главных книг писателя — «В родном углу». Это, несомненно, необходимый этап. Однако и через десять лет после выхода в свет этого исследования читатель не может ознакомиться с замыслом Дурылина вполне: книга издана А. Б. Галкиным⁷¹ с сокращениями и без очень значимых постскриптов⁷². В 2017 г. В. Н. Торопова осуществила задуманное Дурылиным и опубликовала сборник «Няня. Кто нянчил русских гениев»⁷³, в котором впервые собраны воспоминания выдающихся деятелей русской культуры, писателей XIX–XX вв. о своих нянях: В. И. Даля, С. Н. Дурылина, А. С. Пушкина, С. М. Соловьева, Ф. М. Достоевского, Д. С. Мережковского, А. И. Цветаевой, А. А. Блока и др. Все сказанное свидетельствует о том, что, несмотря на все трудности, наследие Дурылина возвращается к читателю, становится фактом современного литературного процесса. Однако, несомненно, требуется научное издание Полного собрания сочинений С. Н. Дурылина.

1.2. Актуальные вопросы исследования творчества С. Н. Дурылина

История публикации определила и **особенности изучения творческого наследия** Дурылина, ведь «потаенная проза» стала доступна читателю, как я увидели, только начиная с 1990-х гг. Поэтому отклики были малочисленными и скудными. Впервые отзывается об участии Дурылина в ритмическом кружке А. Белого А. Артюшков в работе «Звук и стих: современные исследования фонетики русского стиха», давая критическую оценку филологическим штудиям Дурылина⁷⁴. Автор указывает на ошибки Дурылина в анализе и разборе стихотворений. Ранняя проза и любимый автором «Жалостник» отзывов не получили. При жизни о Дурылине пишут как о краеведе и археологе⁷⁵. После смерти писателя опубликованы лишь небольшой мемуарный очерк И. Э. Грабаря⁷⁶, первый библиографический указатель трудов Дурылина, составленный В. Д. Кузьминой⁷⁷, — в основном советского периода, увидевших свет при жизни писателя (критические работы Дурылина советского времени тоже отдельно не изучались), статьи В. Н. Тороповой: «Имени критика»⁷⁸, «Сергій Дурилін у Києві»⁷⁹, — и немногочисленные газетные публикации. Первые работы В. Н. Тороповой биографического характера затем выросли в книгу «Сергей Дурылин. Самостояние»⁸⁰, в которой впервые последовательно прослеживается жизненный путь Дурылина. При написании книги привлекались как неопубликованные архивные материалы из дурылинского фонда, с которыми Виктория Николаевна работала еще в 60-е гг., проживая в болшевском дурылинском доме, так и важные факты биографии писателя, известные только людям «домашнего окружения» Дурылина. В книге подробно проанализированы все важные вехи судьбы: учеба, аресты, ссылки, возвращение в Москву, болшевский период. Предпринята попытка представить творческое и дружеское окружение писателя. При этом автор дает по возможности точные ссылки на факты, документы, свидетельства, что и является главной ценностью этой книги. Исследовательница и в настоящее время продолжает работу по изучению биографии Дурылина, что отражено в ряде публикаций⁸¹. Именно В. Н. Торопова и Е. В. Померанцева, можно сказать, стояли у истоков дурылиноведения. Трудami Померанцевой, которая также одна из первых начала не только включать в серьезные

издания упоминания о Дурылине⁸², но и анализировать проблематику его «потаенной прозы», расставлены основные вехи как биографического, так и творческого пути Дурылина в итоговом очерке «На путях и перепутьях»⁸³. Здесь очерчены и пути исследования дурылинской онтологии, отмечено и устремление автора к постижению бытия через поэтическое и творческое описание «пространств»: Севера, Москвы и др. Именно городские и локальные тексты: южный и северный, московский — важны для репрезентации картины мира Дурылина. Среди первых очерков-воспоминаний, очерчивающих контур личности и творчества Дурылина, следует отметить заметки его друга С. И. Фуделя⁸⁴, сына о. Иосифа Фуделя, который сделал очень верное, на наш взгляд, наблюдение о причинах прекращения Дурылиным священнического служения (более подробно об отношениях о. Иосифа Фуделя и Дурылина см. в статье Т. Н. Резвых)⁸⁵. Однако этот вопрос остается дискуссионным и сегодня. Как нам кажется, не дают вполне на него ответа и добросовестные публикации В. В. Нехотина, В. А. Гончарова⁸⁶, В. Г. Макарова⁸⁷ — ведь не найдена публикация в печати, свидетельствующая об отказе Дурылина от священного сана. В работе Е. Крашенинниковой также приводятся свидетельства, на основании которых утверждается, что Дурылин от священного сана никогда не отказывался⁸⁸. Таким образом, можно сказать, что биография Дурылина еще только начинает изучаться.

Притом именно биография писателя вызывает несомненный интерес ученых и исследуется наиболее активно. Так, нельзя не отметить ряд публикаций В. С. Боже, проливающих свет на «челябинский этап» жизни Дурылина⁸⁹. В частности, в одной из статей опубликованы письма Дурылина директору Челябинского музея местного края И. Г. Горохову (1884–1970)⁹⁰.

В ряду важных книг, которые знакомят с личностью и творчеством Дурылина, можно назвать еще две: «Память сердца» А. П. Галкина⁹¹ и «Знаменательные встречи»⁹² Р. Д. Бащенко.

Книга А. П. Галкина представляет собой свод очерков автобиографического характера, основанных на дневниковых записях автора. А. П. Галкин, юный друг и ученик писателя, был знаком с Дурылиным с 1937 г. Поэтому в книге находим круг общения Дурылина с писателями, актерами в болшевском доме. А. П. Галкин вспоминает об интересном знакомстве с секретарем Л. Н. Толстого Н. Н. Гусевым, П. П. Перцовым, внуком

Ф. И. Тютчева Николаем Ивановичем Тютчевым, академиком Н. К. Гудзием, и при этом приводит свои стихотворения, посвященные Дурылину, беседы с ним. Дневниковые записи А. П. Галкина о встречах с М. В. Нестеровым на даче С. Н. Дурылина вошли в книгу Р. Д. Башенко «Знаменательные встречи», в которой опубликованы воспоминания В. А. Ковалева, И. А. Комиссаровой-Дурылиной, В. Д. Кузьминой, К. В. Пигарева, А. А. Сидорова, Т. Л. Щепкиной-Куперник. Исследовательница при анализе привлекает обширный архивный материал, в частности переписку, ранее не введенную в научный оборот. О доме Дурылина и о нем самом интересно вспоминает Е. Н. Сетницкая (в замужестве Берковская), еще в молодости общавшаяся с писателем⁹³. Этот ряд продолжают публикации М. А. Рашковской⁹⁴, А. Руднева⁹⁵, В. Рыбалко⁹⁶, Г. Хрусталевой и Г. Н. Кузиной⁹⁷.

До 1990-х гг. публикуется и изучается в основном (и то скудно) переписка Дурылина с М. В. Нестеровым⁹⁸, Р. Р. Фальком⁹⁹, Б. Л. Пастернаком (в письмах к Дурылину вскрываются важные факты процесса работы над «Доктором Живаго») ¹⁰⁰, С. Н. Булгаковым ¹⁰¹, В. В. Розановым ¹⁰², Е. П. Казанович ¹⁰³, Д. С. Усовым ¹⁰⁴, Т. А. Буткевич ¹⁰⁵. Публикациями переписки начинается изучение контекста дурылинского творчества, публикации сопровождаются комментариями и статьями. Позже, в 2010 г., выходит книга переписки С. Н. Дурылина с его духовной дочерью Е. В. Гениевой¹⁰⁶, которая важна для исследования мировоззрения писателя; в ней опубликованы впервые и стихотворения Дурылина из цикла «Венец лета» и др. Персоналии и окружение, интерес Дурылина к искусствоведению подсказывают еще одно направление: исследование интермедийных компонентов дурылинского наследия (статьи, художественная проза). Подступы к этому в какой-то степени сделаны в исследовании Р. Д. Башенко «К. Ф. Богаевский»¹⁰⁷, где привлекается неопубликованная переписка феодосийского художника и Дурылина. Хотя исследование это использует достаточно архаичный с современной точки зрения теоретический инструментарий, оно может послужить хорошим источником для будущих исследований интермедийных составляющих творчества Дурылина. В этом отношении пока также сделано очень немного: не исследованы работы писателя о М. В. Нестерове, Р. Р. Фальке, М. Волошине¹⁰⁸ и др. Начало рассмотрению этой темы положено в достаточно ценных наблюдениях М. А. Рашковской¹⁰⁹, а подход

М. Дмитриевской, анализирующей мотив оживания портрета в «Старинном триптихе», представляется спорным¹¹⁰. Интерес Дурылина к музыке, возникший еще в юности, в годы знакомства с семьей Метнеров в «Мусагете», отразился в ряде работ, написанных «на стыке» музыковедения и литературоведения. Среди них исследование Дурылина «Тютчев в музыке» (1928) и др. Этот аспект дарования Дурылина представлен в статьях Т. Н. Резвых¹¹¹, Г. В. Нефедьева¹¹², Н. А. Вагановой¹¹³ и др.

Деятельность Дурылина-педагога рассматривается в публикациях М. В. Богуславского, Г. Б. Корнетова¹¹⁴, В. Н. Тороповой¹¹⁵.

С начала 2000-х гг. исследование дурылинского творчества выходит на новый уровень: появляются диссертационные исследования, проходят научные конференции, посвященные творчеству Дурылина. Так, первая культурологическая диссертация «История русского интеллигента: Духовный опыт С. Н. Дурылина (1900 — начало 1920-х годов)» защищена М. А. Буздыгаром¹¹⁶ в 2008 г. Автор поставил цель «выявить исторически детерминированные особенности духовного опыта С. Н. Дурылина в период становления его личности как репрезентативной для русской интеллигенции»¹¹⁷. Хотя духовный опыт писателя 1902–1922 гг. рассмотрен последовательно, и притом впервые, автору, на наш взгляд, не совсем удалось выделить специфику и особенности именно дурылинского духовного опыта по сравнению с опытом других писателей «серебряного века»: А. Белого, А. А. Блока, Д. С. Мережковского и др. Но нельзя не отметить, что определенной удачей работы является опора на архивные документы, переписку и т. д. Вторая кандидатская диссертация и первая по специальности «русская литература» была защищена совсем недавно, в 2019 г., в Самаре Екатериной Александровной Щепалиной по теме: ««Евхаристический комплекс» в прозе С. Н. Дурылина»; в ней не только впервые анализируется само понятие «евхаристический комплекс», но и рассматриваются структурно-семантические составляющие этого комплекса (служение, страдание, благодарение) в прозе Дурылина¹¹⁸. Для описания же православного кода дурылинского творчества важное значение имеют его работы о К. Н. Леонтьеве и записи об Оптиной пустыни (Оптинский дневник). Их изучение и публикация уже начались Т. Н. Резвых¹¹⁹ и В. Н. Тороповой¹²⁰.

В 2004 г. была проведена первая масштабная научная конференция «С. Н. Дурылин и его время» (28–29 января), организованная

Домом-музеем С. Н. Дурылина в Болшеве и Библиотекой-фондом «Русское зарубежье». После конференции были опубликованы отклики участников и слушателей: проф. Т. Г. Щедриной, проанализировавшей основные доклады конференции¹²¹, и доц. А. П. Руднева¹²², опубликовавшего рецензию на сборник материалов конференции, изданный через шесть лет после ее проведения, — «С. Н. Дурылин и его время»¹²³. А. П. Руднев отметил высокий научный уровень представленных материалов и определил доминанту исследовательских интересов, проявившихся в них: это интерпретация наследия Дурылина в религиозно-философском и культурно-историческом аспектах. Это относится к статьям и публикациям В. П. Визгина «Дурылин как философ», Т. Г. Щедриной «Сергей Дурылин и Густав Шпет в сфере разговора русских философов (опыт историко-философской реконструкции архива)», С. М. Половинкина «София С. Н. Дурылина и свящ. Павла Флоренского» (с публикацией писем С. Н. Дурылина к свящ. Павлу Флоренскому), О. В. Марченко «С. Н. Дурылин и В. Ф. Эрн» (с публикацией работы С. Н. Дурылина «Памяти В. Ф. Эрна»), Н. А. Вагановой «С. Н. Дурылин и Н. А. Римский-Корсаков: музыкально-философский контрапункт», Т. Н. Резвых ««Ищущий Града»: неоплатонические мотивы в работах С. Н. Дурылина 1910-х гг.».

Проблеме контекстного изучения главной книги Дурылина «В своем углу» посвящена очень добротная и, может быть, наиболее важная публикация И. А. Едошиной «Мифологема “угла”: тексты С. Н. Дурылина в пространстве русской культуры начала XX века»¹²⁴.

При этом автор рецензии справедливо отметил: «...С. Н. Дурылин сам по себе, скорее всего, мало что представлял собой оригинального как философ, и, конечно, не может быть поставлен рядом со многими своими блистательными современниками эпохи “серебряного века”»¹²⁵. А. П. Руднев сформулировал и свое видение недостатков этого издания: «...Нельзя также не сказать и о том, что в ряде помещенных в сборнике работ совершенно не учитываются разыскания и публикации и, можно сказать, в целом труд предшествующих исследователей, тех, кто раньше писал о Дурылине, — ведь не на совсем же пустом месте начинали свою деятельность в этой сфере современные исследователи! А ведь это один из первейших признаков *культуры* научной работы вообще. О художественных же произведениях

Дурылина, не публиковавшихся при его жизни (за исключением рассказа “Жалостник”, опубликованного в 1917 году в журнале “Русская мысль”), не сказано вообще ни слова»¹²⁶. Исследованиям собственно художественного творчества была посвящена конференция «С. Н. Дурылин и его время», организованная мною и Домом-музеем С. Н. Дурылина в Болшеве в 2016 г. к 130-летию писателя (6 октября 2016 г.). Так, литературоведческими были доклады проф. Виктории Трофимовны Захаровой «Образ священнослужителя в прозе А. П. Чехова, С. Н. Дурылина», науч. сотрудника Георгия Владимировича Нефедьева «С. Н. Дурылин и круг “Молодого Мусажета”», проф. Нины Алексеевны Дворяшиной, автора настоящей работы, Алины Вадимовны Карповой. В конференции принял участие почетный гость — академик РАН, профессор ученик С. Н. Дурылина Сергей Николаевич Чернышов, который представил доклад «Семья Чернышовых в круге общения С. Н. Дурылина». В 2017–2021 гг. отделом МБУК МОК «Мемориальный Дом-музей С. Н. Дурылина» совместно с философским факультетом РГГУ были проведены три ежегодные майские конференции «Сад расходящихся троп», на которых творчество С. Н. Дурылина рассматривалось лишь в контексте религиозно-философской мысли рубежа веков, собственно Дурылину были посвящены примерно один-два доклада.

Также нужно упомянуть, что несколько лет под руководством А. Б. Галкина проводятся конференции краеведческого и историко-культурного характера «Творческое наследие С. Н. Дурылина», по результатам которых опубликован ряд одноименных сборников¹²⁷. В выпуске 2013 г., например, опубликована статья В. Ф. Тейдер¹²⁸, которая позволяет установить точную дату рождения писателя. Опубликована страничка из метрической книги церкви Богоявления в Елохове за 1886 г., копия свидетельства из гимназии, прошение Дурылина о принятии в Императорский Археологический институт, заявление в Совет Московской Духовной академии и другие документы из Центрального исторического архива Москвы и ОР РГБ.

Из этого обзора видно, что на наиболее масштабных отечественных и международных конференциях рассматривались прежде всего религиозно-философские аспекты творческого наследия Дурылина. Поэтому Дурылин как философ рассмотрен наиболее многосторонне: охарактеризована софиологическая

концепция писателя¹²⁹, платонические проекции¹³⁰, проблема онтологии личности¹³¹, метафизика¹³². Т. Н. Резвых рассматривала комплекс леонтьевских проекций в творчестве и мировоззрении Дурылина¹³³, эсхатологические проекты писателя¹³⁴. В. Т. Захарова рассматривала Дурылина в контексте религиозной философии Н. О. Лосского¹³⁵.

Исследование художественного творчества писателя находится на начальном этапе, целостно оно еще не изучалось и не рассматривалось. Начали выходить лишь первые удачные попытки обзора именно художественного наследия. Например, А. Суворов впервые коснулся вопроса онтологических основ дурылинского творчества¹³⁶, а В. Т. Захарова определила прозу Дурылина как духовную¹³⁷. Той же точки зрения придерживается И. В. Мотеюнайте, отмечая, что «художественное творчество Дурылина отличает автобиографичность материала и религиозная позиция автора»¹³⁸. Однако, на наш взгляд, на сегодняшний день наиболее интересные наблюдения, касающиеся прозы писателя, сделаны в монографии А. И. Резниченко «О смыслах имен»¹³⁹. Она справедливо пишет о выделении лейтмотивных и структурообразующих оппозиций бытия и бывания, характерных для основного корпуса художественной прозы писателя, одна из первых характеризует сложный жанр книги «В своем углу», дает точные характеристики художественного времени дурылинской прозы: «Одна из наиболее ценных дурылинских идей — это идея соответствия между “внутренним временем” человека и временем мира, определяемого годовым богослужебным циклом, днями памяти того или иного святого. Этой идеей пронизаны хроника “Колокола” (1928–1929, 1951) и стихотворный цикл “Народный календарь” (“Венец лета”) (1912–1940-е). По этому принципу построены и “углы”. Фактически записи “В своем углу” начинаются с комментария <...> где речь идет о вещности времени, о том, что “время не есть ли узел, к которому сводятся все мировые веревки со всеми узлами на них”»¹⁴⁰. «Сквозные сюжеты, пронизывающие все тетради: цветущая сложность славянофильства и фальшь нигилизма, вера и неверие, христианство и культура, Бог и мир, жизнь и смерть, — все это лишь проекция таких “мировых веревок” во внутренний мир автора, с узелками, завязанными “на память”. Ритм же тетрадей подчинен церковному году; каждая из тетрадей имеет свою

собственную сквозную тему. Устойчивый образный ряд частного, потаенного, “теплого”, “огня” (“тусклого”, “мерцающего”, “синего звездного”), “дыма”, “угла” как метафорических характеристик подлинного бытия и публичного, непотаенного, “холодного”, “плоского”, “прямого”, “прозрачного”, “грязи”, “смерти” как характеристик “бывания” проходит сквозь весь текст “углов”»¹⁴¹. Исследовательница справедливо отмечает, что «нелюбовь к “системам” и любовь к мифу, уточнившись и кристаллизовавшись, стала творческим *credo* писателя, и ключ к дурылинской прозе следует искать именно здесь»¹⁴².

Наиболее подробно рассмотрена проблематика и поэтика романа-хроники «Колокола» (1928). Этому произведению посвящены работы И. В. Мотеюнайте «Осмысление марксизма в романе-хронике С. Н. Дурылина “Колокола”»¹⁴³, «Юродские слезы, колокольный звон и русская история: (о способах символизации в романе-хронике С. Н. Дурылина “Колокола” на примере образа юродивого)»¹⁴⁴, «Одноименные романы-хроники 1920-х годов: “Колокола” И. В. Евдокимова и “Колокола” С. Н. Дурылина»¹⁴⁵, «Образ провинциального города в романе-хронике С. Н. Дурылина “Колокола” и литературная традиция изображения провинции»¹⁴⁶, «Образ колокола в романе-хронике С. Н. Дурылина “Колокола” на фоне традиции»¹⁴⁷.

Изучению литературных связей Дурылина с классикой «золотого века» и с современниками посвящены исследования А. П. Руднева¹⁴⁸, А. И. Резниченко¹⁴⁹, В. Н. Тороповой¹⁵⁰, А. Б. Галкина¹⁵¹. В ряде публикаций поставлена проблема неоднозначного отношения Дурылина к наследию А. Н. Островского¹⁵², в частности к теме изображения купечества, однако мир купечества, изображенный на страницах книги «В родном углу», еще не стал предметом исследовательского внимания. Ряд публикаций И. В. Мотеюнайте посвящены исследованиям функций и форм литературной классической традиции в творчестве Дурылина. Это и публикации о способах обращения с традицией как таковой¹⁵³, и работы о литературных связях писателя с наследием В. А. Жуковского¹⁵⁴, М. Ю. Лермонтова¹⁵⁵, Н. С. Лескова¹⁵⁶ и др. В этом ряду нужно упомянуть о работе С. М. Телегиной «С. Н. Дурылин — исследователь творчества М. Ю. Лермонтова»¹⁵⁷, в которой «дан обзор исследований С. Н. Дурылина о М. Ю. Лермонтове, в которых личность и творчество поэта рассматриваются с точки

зрения его христианского мировоззрения и “изначальной религиозности”. Показан полемический характер исследований, их отличие от работ позитивистского направления»¹⁵⁸.

Несомненно, важнейшими нужно считать те исследования, в которых затрагивается исследование творчества Дурылина в русле важнейших идей и мифологем «серебряного века». Здесь несомненно важна публикация сборника «Книгоиздательство “Мусагет”»¹⁵⁹, где «впервые в русской гуманитарной науке такая культурно-социальная институция: яркая и поликонтекстуальная, включающая в себя философский, литературный, литературоведческий и даже мистический слои, — каким было в свое время книгоиздательство “Мусагет”, — становится объектом специального исследования»¹⁶⁰. Однако здесь же нужно отметить, что эта публикация имеет свой ракурс (обозначенный выше), поэтому тема символистских традиций в творчестве Дурылина еще не нашла своего исследователя. А она является важнейшей для писателя, сформированного эпохой «серебряного века». Но подступы уже есть. Они сделаны, например, в комплексе работ А. А. Медведева, в которых художественное творчество «символистского» периода исследуется в соответствующем ему контексте «серебряного века»¹⁶¹, и в добротной публикации Н. А. Богомолова, посвященной анализу статей Дурылина о символизме¹⁶². Рассматривалась и идея Китеж-града. Например, М. Ю. Новицкая, исследуя как теоретические статьи Дурылина о Китеже, так и само «Сказание о невидимом граде Китеже», считает, что «С. Н. Дурылин, осмысляя и воплощая в своем целокупном творчестве образ града Китежа, выступает и как религиозный мыслитель, и как фольклорист, и как писатель, щедро раскрывая перед читателем многогранность своего дарования. Этот дар — способность к глубокому и разностороннему постижению разными средствами народной души в ее вечном поиске истины»¹⁶³. Эти выводы, на наш взгляд, говорят о том, что проблема исследователем поставлена, но концептуально еще не рассмотрена, прежде всего — в художественном творчестве. Также нуждается в корректировке версия, предложенная В. В. Гладковой, отмечавшей, что «текст» китежской легенды ясно различим только в заключении романа-хроники: «Сюжет легенды становится символическим финалом хроники “Колокола”: история исчезновения града и его слава в “конце

времен” проецируются на русскую историю: Русь обретает надежду на воскресение»¹⁶⁴. На наш взгляд, архетип града Китежа является для этого романа структурообразующим, а не возникает в финале произведения. Таким образом, исследование функционирования вечной идеи в творчестве Дурылина еще только начинается.

Поэтика отдельных крупных и важных произведений Дурылина исследована фрагментарно. Прежде всего это касается книги «В своем углу», повести «Сударь кот» и «Старинного триптиха». Так, Е. В. Гладкова и П. Молчанов обратили внимание на смысл заглавия повести «Сударь кот»¹⁶⁵, а Е. А. Щепалина характеризует формы женского служения в данной повести¹⁶⁶. Появляются статьи, посвященные исследованию проблематики отдельных рассказов: «Грех земле»¹⁶⁷, «Жалостник»¹⁶⁸, «Сладость ангелов»¹⁶⁹, — которые могут быть рассмотрены в контексте важнейшего дурылинского цикла «Рассказы Сергея Раевского». В статье Т. Н. Резвых «Религия и культура в прозе и поэзии Сергея Дурылина» анализируется специфический подход мыслителя к сущности христианской культуры. Предпринимается попытка последовательного анализа элементов онтологии, антропологии и эсхатологии как составных частей философии культуры. Рассматривается онтологическая модель, построенная в платоновском и платиновском ключе разделения бытия на два уровня: подлинный и неподлинный. Ставятся проблемы соотношения духа и тела, идеи и материи, самости и личности. Человек в рамках этой парадигмы осмысливается с точки зрения борьбы ангела и беса, земная реальность — с точки зрения соотношения бытия и небытия, история — с точки зрения осуществления в ней бытия»¹⁷⁰.

«Северный текст» писателя также целостно не исследован и не осмыслен. Определенный ряд исторических фактов о Кандалакше и Кандалакшском «вавилоне» С. Н. Дурылина приводится в работе Е. Ф. Разина¹⁷¹. Северный маршрут путешествий Дурылина расшифрован по архивным записям Е. А. Агеевой¹⁷², однако работа исследовательницы носит краеведческий и в основном описательный характер (что не умаляет ее ценности). Попытка осмысления северных «интеллигентских» путешествий Дурылина как попытки обрести град Китеж сделана в статье В. П. Визгина «Пришвин и Дурылин о святых местах России»¹⁷³, очерк «За полуночным солнцем. По Лапландии пешком

и на лодке» анализирует Ю. И. Назарук¹⁷⁴. Но о целостном исследовании «северного текста» говорить пока рано.

Еще менее изучен «московский текст» Дурылина. Подступы к исследованию этой темы сделаны Т. Н. Резвых, опубликовавшей проект дурылинского «Московского сборника»¹⁷⁵. Дурылин как поэт рассматривался в работах А. И. Резниченко¹⁷⁶ и М. Буздыгара¹⁷⁷, однако и здесь намечены только подступы к исследованию поэтического наследия писателя.

Как видно из предложенного обзора, художественное творчество Дурылина не только не рассмотрено целостно, как система, но порой не анализировалось добротнo даже в отдельных аспектах. Это относится к поэтике жанра, стилевым чертам, особенностям организации хронотопа. Не рассмотрены связи с классической литературой XIX в. и с творчеством современников. Не определена роль Дурылина в литературном процессе XX века. Этим задачам посвящена данная монография.

ГЛАВА 2

Философия творчества, или особенности формирования эстетических взглядов С. Н. Дурылина¹⁷⁸

С. Н. Дурылин вошел в литературный круг писателей «серебряного века» во многом благодаря сотрудничеству с издательствами «Мусaget» и «Путь». Там он проходит настоящую «академию литературы», начинает общаться с Андреем Белым, Ф. А. Степуном, Г. А. Рачинским, Эмилием Метнером, Эллисом. Именно там формируются взгляды писателя на символизм и задачи литературного творчества в целом. Именно в «Антологии» Мусagета в 1911 г. были напечатаны первые стихи молодого Дурылина, сонеты, посвященные св. Франциску Ассизскому. А в 1913 г. в этом же издательстве вышли «Цветочки св. Франциска Ассизского» (пер. А. П. Печковского, предисловие написано Дурылиным). Есть у Дурылина и другие работы, посвященные «беднячку Христову», свидетельствующие о напряженном внутреннем интересе писателя к этой фигуре, ставшей одной из мировоззренческих опор для молодого автора. В вагнеровском кружке Дурылиным был прочитан и обсужден первый значимый доклад о предтече символизма Вагнере — «Рихард Вагнер и Россия. О будущих путях искусства» (1911)¹⁷⁹. Посещал он и кружок «Молодой Мусaget», формировавшийся вокруг Эллиса, с которым завязалась дружба, а потом и переписка. Там созрели замыслы статей о А. М. Добролюбове («Александр Добролюбов») и Ш. Бодлере («Бодлер в русском символизме»), которые написаны были позже, в 1926 г., и, увы, увидели свет только в 2014 г.¹⁸⁰ Однако как доклады они были прочитаны в ГАХНе в 1926 г. и таким образом вошли в научный оборот, обсуждались и стали *фактом литературного процесса*, хотя и не были напечатаны. Статья же «Бодлэр и Лермонтов» (1910–1911), написанная под влиянием лекций Эллиса, и работа «Голубое без цветка» (1912) так и не увидели свет¹⁸¹.

Судьба тесно связала Дурылина и с Религиозно-философским обществом памяти Владимира Соловьева (РФО), секретарем которого он являлся с 1912 г. до его закрытия в 1918 г. Там он общается с широким кругом интеллигенции: с С. Н. Булгаковым, Н. А. Бердяевым, о. Павлом Флоренским, С. Л. Франком, в том числе и с молодым А. Ф. Лосевым. Соловьевскую концепцию в восприятии М. Ю. Лермонтова он выразит в работе, опубликованной в 2014 г. под названием «Судьба Лермонтова» (1928), а также «Академический Лермонтов и лермонтовская поэтика» (1916) и др.

Таким образом, мы пунктирно обозначили те имена и фигуры, которые сыграли самую важную роль в формировании как мировоззрения писателя, так и его философии творчества: Р. Вагнер, Франциск Ассизский, Вл. С. Соловьев, А. М. Добролюбов. Мы не зря объединяем эти два аспекта: становление взглядов на литературное творчество у Дурылина происходило неразрывно с личностным ростом и обретением основ его самостояния. Это в целом было свойственно «серебряному веку», где часто стирались границы между философией творчества или понимаемой в широком смысле эстетикой и литературным трудом. Более того, зачастую эстетика становилась темой повествования и сюжета: «...творчество и метатворчество, литература и металитература, описание и самописание соседствуют, пересекаясь, в рамках личных биографий то в форме самоотказа (А. А. Блок: “Молчите, проклятые книги! Я вас не писал никогда!”), то самореабилитации (иронические автокомплименты И. Северянина), то в исповедальной агиографии (мемуарная трилогия А. Белого), то в воспоминаниях с анализом “моей жизни в искусстве”»¹⁸². Это свойственно и Дурылину, который впервые пишет автобиографию и одновременно «путь к искусству», пользуясь «утробной» формой литературы — письмом, которое считал высшей формой творчества. Письмо было адресовано другу Эллису и написано не позднее 24 декабря 1910 г. Приведем те выдержки, которые можно считать описанием мировоззренческих вех и нащупыванием художественных ориентиров: «Летом 907 г. я засел за книги новых поэтов, читал Ницше. <...> Осенью этого года я попал в тюрьму. Я уже не верил ни в какие революции и измы в свете и чувствовал себя там чужим, да и был, действительно, чужой <...> Но все же я благодарен тюрьме: я там прочел впервые книгу Сабатье о Франциске Ассизском, произведшую

на меня огромное впечатление: я внес поправку в свое мировоззрение — я сказал себе, что можно жить не только в себе, для себя, около себя, — но и во всем, в листике, Христе и султане Саладине; впрочем, я считал себя навсегда неспособным к последнему. <...> В начале <1>908 г. в тюрьме я прочел “Пасхальные письма” Вл. С. Соловьева. Первое письмо — о Воскресении Христове — меня поразило. Это было забытое, столько лет не слышанное, невозможное “Христос Воскресе!” моей сжавшейся от одиночества и тоски душе. И странно, что, не отвечая еще сознанием, я уже ответил своим внутренним чувством сразу же: “Воистину Воскресе!” Помню, как выпущенный из тюрьмы, я пришел однажды к одному хорошему человеку, добросовестному атеисту, и сказал, давая ему кусочек статьи Мережковского о Воскресении, что если бы Христос воскрес, то все бы посветлело для нас с ним. Я жадно читал Мережковского, перечитывал с новым чувством главу о старце Зосиме, читал Вл. Соловьева; мое детство нахлынуло на меня; моя душа раскрылась для всего чудесного»¹⁸³. Из текста письма видно, что внутренний перелом после духовного кризиса 1906 г., вызванного смертью лучшего друга, М. К. Языкова, новый этап личностного становления связан с напряженным интересом к наследию *Франциска Ассизского, Вл. С. Соловьева, Д. С. Мережковского*. Таковы «внутренние» координаты Дурылина на этом этапе. Начинается процесс формирования эстетических взглядов, интерес к символизму, понимаемому скорее не как строгое эстетическое явление, а как к особому *миропониманию*. Символизм стал школой жизни, а не только этапом творческого пути. Он открыл и путь религиозного поиска, который завершился принятием в 1920 г. священства¹⁸⁴. Насколько нам известно, комплексно становление взглядов Дурылина еще не исследовалось в литературоведении, а необходимость такого рассмотрения прямых высказываний писателя о целях и задачах искусства, о сути и задачах творчества очевидна. Без этого мы не можем вполне представить картину мира автора, определить конституирующие принципы поэтики художественного творчества.

Важной статьей в этом отношении является одна из самых ранних — «Рихард Вагнер и Россия. О будущих путях искусства» (1911). Само название статьи говорит о том, что ее тема шире оценки вагнеровского творчества. Р. Вагнер интересует Дурылина как предтеча символизма. Как уже отмечалось Д. Рицци,

«художественные декларации Вагнера вызывают отклики и находят понимание прежде всего у тех, кому, вслед за Соловьевым, была не чужда идея, что искусство и религия совпадают в своих конечных целях, т. е. у второго поколения русских символистов»¹⁸⁵. Проблема рецепции идей Вагнера в творчестве Дурылина и — шире — в литературе русского символизма уже становилась предметом исследования и в данной статье Д. Рицци, и в других исследованиях¹⁸⁶. Уже установлено, что Дурылину была близка идея Вагнера о том, что цели настоящего искусства находятся за пределами эстетики и должны находить свое отражение в реальной жизни. Для Дурылина Вагнер оказался провозвестником идеи о том, что именно религия является источником творчества. Также писатель подчеркивал тезис не только о синтезе искусств, но и о том, что настоящее искусство должно быть народным. В качестве примеров, подтверждающих реализацию этих тезисов, Дурылин приводит описание творческого пути А. М. Добролюбова и Н. А. Римского-Корсакова. Мы не будем здесь излагать тезисы этих рассуждений, а остановимся на вопросах, не до конца проясненных.

Одним из них является трактовка понятия мифа Дурылиным, которая пока что недостаточно раскрыта, тогда как именно мифотворчество писатель назвал плотью символистского искусства: «Единственный путь освобождения от тирании упадка в искусстве <...> есть путь *символизма* как художественного метода, *мифотворчества* как плоти искусства, *религии* как животворящего духа искусства»¹⁸⁷. Общеизвестным знанием автор считает метод символизма в литературе и искусстве, и подлинные цели этого искусства — религиозные (в транскрипции символистов, пример — творчество религиозного писателя А. Белого). Непроясненной автор считает вторую часть триады — мифотворчество. Здесь прежде всего Дурылин опирается на теоретические работы о мифе Вяч. И. Иванова, цитирует его статью «По звездам» (1909) и, безусловно, учитывает и развивает ивановскую трактовку мифа, представленную в статье «Две стихии в русском символизме» (1908). Вяч. И. Иванов говорит о том, что символ раскрывается в мифе: «В каждой точке пересечения символа, как луча нисходящего, со сферой сознания он является знаменем, смысл которого образно и полно раскрывается в соответствующем мифе. Оттого змея в одном мифе представляет одну, в другом — Другую сущность. Но то, что связывает

всю символику змей, все значения змеино-го символа, есть великий космогонический миф, в котором каждый аспект змеи-символа находит свое место в иерархии планов божественного всеединства»¹⁸⁸. А в статье «Эстетика и исповедание» (1908) подчеркивает мысль о том, что миф создается соборным сознанием народа, это не единоличное «прозрение»: «Рост мифа из символа есть возврат к стихии народной. В нем выход из индивидуализма и предварение искусства всенародного. С иной точки зрения, обращение к мифу — преодоление идеализма и замена его мистическим реализмом... Ясно отсюда, что как далеки мы от всенародного искусства, так же далеки и от абсолютного мифотворчества: то и другое мы можем только упреждать и предуготовить. Ведь миф — тогда впервые миф в полном смысле этого слова, когда он — результат не личного, а коллективного, или соборного, сознания. Современный же художник только начинает жить и дышать в атмосфере исконно-народного анимизма. До всеобъемлющего мифологического созерцания еще далекий путь»¹⁸⁹.

Одним из ярких воплощений христианского мифомышления Дурылин считает миф о Китеже. Писатель концептуализировал архетип «Китежа» в литературе «серебряного века». Так, И. Карлсон, автор монографического исследования «Поиски Руси невидимой», указывает на то, что «наиболее развернутую интерпретацию легенды и ее культа мы находим у Дурылина»¹⁹⁰. Теоретически идею града Китежа он изъясняет в данной работе и своих статьях «Церковь невидимого града» (1913), «Сказание о невидимом граде Китеже» (1916) и др., что уже подробно рассмотрено в исследовательской литературе¹⁹¹. Образ «незримого града Китежа» представлялся Дурылину подлинным основанием русской духовной культуры: «Среди созданий русского народного христианского мифомышления есть одно создание, которое, по своему религиозному смыслу и значению, по своей символической сокровенности, является гениальным в полной мере, равным и во многом параллельным которому на Западе может быть признано только народное мифомышление о св. Граале. Это создание — предание и сказание о невидимом граде Китеже. <...> В народное мифотворчество этот Кидиш, или Китеж, по народному произношению, вошел не как былинный стольный город, а как мистический “невидимый град”, и хранителями его явились не богатыри, но святые»¹⁹². Касаясь темы Китежа, Дурылин обращается к творчеству П. И. Мельникова-Печерского,

В. Г. Короленко, З. Н. Гиппиус, М. М. Пришвина, Д. С. Мережковского. В своих теоретических работах о Китеже («Церковь Невидимого Града», «Рихард Вагнер и Россия. Вагнер о будущих путях искусства») Дурылин «незаметно переносит акцент с апокалиптического ожидания сходящего с неба Божьего Града на Град как данность», «Град “сущий”, скрытый по грехам нашим»¹⁹³. Церковь, видимая и невидимая, едина для Дурылина. Важным здесь является именно тождество образа Софии с Церковью: «Этой церкви — Софии, Невесте Христовой, поклоняется доселе русский народ, ее чтит он в невидимом Граде Китеже и в видимой Церкви. Последняя тайна о Церкви есть и последняя тайна о св. Софии»¹⁹⁴. Такая трактовка идеи Китежа несомненно восходит к философии Вл. Соловьева. Эти идеи, представленные в упомянутых статьях, Дурылин художественно воплотит в образе Китежа в романе-хронике «Колокола» (1928), который я рассматриваю в отдельной части монографии.

Также важно, что Китеж для Дурылина — образ *русского народного* мифомышления, репрезентирующий русскую картину мира и *национальный образ мира*. А творчество Вагнера соответствовало по своему духу этой национальной картине мира и было его выражением: «Русское искусство бессознательно жаждет той правды возрожденного мифа, правды искусства символического, мифотворческого и религиозного одновременно, — в котором весь подлинный Вагнер»¹⁹⁵. Эту задачу — выразить национальный образ мира в художественном творчестве — будет ставить перед собой писатель уже в «Рассказах Сергея Раевского» (1914–1926), затем в «Колоколах» (1928), рассказе «Хивинка» (1924), северном цикле произведений, мемуарных книгах «В родном углу» (1928–1954) и «В своем углу» (1924–1942) и других произведениях.

Одним из тех, кто слышал «Китежский звон», был поэт-символист Александр Добролюбов, которому Дурылин не зря посвящает отдельную статью «Александр Добролюбов» (1926), напечатанную лишь в 2014 г. Доклад же о Добролюбове ученый успел представить и обсудить на заседаниях ГАХН в 1926 г. Н. А. Богомолов привел в упомянутой публикации список сотрудников ГАХН, присутствовавших на докладе, и гостей, которых было около сорока (цифра для таких встреч внушительная): «Протокол № 1 заседания п/с русской литературы литературной секции ГАХН от 9 октября 1925 г.», председательствовал

на котором, как и на большинстве заседаний, Н. К. Гудзий, а ученым секретарем был Д. С. Усов, начинается списком членов ГАХН, пришедших на встречу. Вот он: «Присутствовали: Ю. Н. Верховский, Л. П. Гроссман, Б. В. Горнунг, Н. К. Гудзий, Д. С. Дарский, С. Н. Дурылин, А. И. Кондратьев, А. Ф. Лосев, Л. Е. Остроумов, М. А. Петровский, И. Л. Поливанов, И. Н. Розанов, А. И. Ромм, Д. С. Усов, С. В. Шувалов, Г. И. Чулков». Кажется, в особых комментариях эти имена не нуждаются. Сохранился также явочный лист с подписями гостей, показывающий, что доклад заинтересовал очень многих. Нам, к сожалению, удалось прочесть не все фамилии: две остались не идентифицированными вообще, некоторые могут быть прочитаны нами неверно. Среди приглашенных — В. Саводник, Чекан, Михайловский, Н. Полухин, <К. Ф.> Юон, Е. Гениева, Л. Воскресенская, А. Левенталь, Е. Нерсесова, Ю. <Г.> Перель, А. Ведерников (?), Е. Черкас, Л. <В.> Горнунг, Е. <В. Н. ?> Челинцева, Т. Шафман (?), А. Шенрок, З. Купер, Л. Фудель, Н. Чернышев, П. Васильев, А. Печковский, Н. Устюгов, Н. Аппельберг (?), Артемьева, А. Ростовцев»¹⁹⁶. Таким образом, из текста опубликованного протокола заседания видно, что он вошел в научный оборот даже без публикации, вызвал интерес и оживленную дискуссию¹⁹⁷. Здесь также следует учитывать тот факт, что личность А. М. Добролюбова весьма по-разному оценивалась слушателями и выступающими.

А. М. Добролюбов для Дурылина был не только первым символистом, но и писателем, воплощавшим настоящие цели искусства, поэтом, который «слышал» китежские звоны. Хронологию русского символизма писатель ведет от книги А. М. Добролюбова «*Natura naturans. Natura naturata*. Тетрадь № 1» (1894) и «Русских символистов» В. Я. Брюсова (1894). Статья же в целом посвящена разбору и анализу этой книги и жизненного пути поэта-декадента. Разбирая стихотворения книги *Natura naturans. Natura naturata*. Тетрадь № 1», автор останавливает свое внимание не только на способах «символизации», но и на том, что стихи А. М. Добролюбова-символиста обновили русскую лирику новым подходом к народной поэзии: «В истории поэтических прикосновений русской лирики к народному творчеству Добролюбов открывал новую главу, в то время как Ап. Коринфский и другие эпигоны нудно заканчивали старую, лепя свои бесчисленные “сказы” из подражаний Алексею Толстому»¹⁹⁸.

Рассматривая образцы поэзии друга, Дурылин приходит к выводу, что А. М. Добролюбов проложил своей символистской поэзией пути В. Я. Брюсову, А. А. Блоку, А. М. Ремизову, Вяч. И. Иванову, Андрею Белому. Таким образом, именно ему Дурылин отводит роль зачинателя русской символистской поэзии наряду с Ш. Бодлером, о котором речь еще пойдет далее.

Сразу же Дурылин намечает и второй лейтмотивный аспект статьи: единство и отражение творчества в жизни и жизни в творчестве. Для автора эта жизнестроительная функция искусства была, возможно, даже важнее, чем анализ собственно творчества. Это видим даже по композиции статьи, где жизненной судьбе и миропониманию поэта посвящены три части статьи и заключение. Уже в первой части, разборе стихотворения «Бог Отец», Дурылин отмечает: «...**второе** стихотворение *первой* книги *первого* русского “декадента” было, по форме своей, глубоко обусловлено всем укладом поэтической личности ее автора и было далеко от всякого эпатирования. Оно не было в отрыве от основного содержания жизни и личности Добролюбова — и по своей *теме*: лицо Бога, обращенное к природе и открываемого ею, как книгою бытия, человеку — это одно из основных утверждений мистического учения Добролюбова, поэтически им раскрываемого в его записях “Из книги невидимой”»¹⁹⁹. И хотя Дурылин в статье пишет о том, что он нераздельно пишет и обозревает два влияния А. М. Добролюбова на последователей — поэта и личности, — автору статьи интересен все же больше его жизненный путь. Читателю, знакомому с биографией Дурылина, абсолютно ясно, что автор уделяет внимание тем моментам биографии поэта-декадента, которые были близки ему самому. В этом контексте становится понятно, что А. М. Добролюбов является для Дурылина в каком-то смысле и учителем жизни. Избавившись от «искушений декадентского жития» (употребления восточных ядов, опиума, культа смерти в жизни и сознании, увлечения Каббалой), юный поэт уходит на Соловки в 1896–1897 гг. Совершился внутренний поворот от эстетического атеизма, который был присущ в определенной мере и юному Дурылину (1905–1906), то есть сферы небытия, к области бытия, к построению храма собственной души.

Этот переход отражен в прозаических отрывках А. М. Добролюбова «Образы». Писатель избирает для себя традиционный для Серебряного века путь ухода, становится странником. Годы

тяжелого труда, покаяния, странничества стали путем к Невидимому Граду. Поэтически это отобразилось в главном произведении — «Из Книги Невидимой», где и выражены задачи творчества поэта-мифомыслителя, ушедшего в народ: «Должен быть победенным весь видимый мир. Потому что все вещи, нас окружающие наполовину, сотворены даже нами, *они* символы нашего духовного лица. Мы их создали, и мы переменим их. Человеком грехопаденье, Человеком воскресенье мертвых. Невидимый огонь сильней видимого, и огнем преображенья изменится весь мир. Новые силы будут цвести только на новой земле»²⁰⁰.

Путь к бессмертию для А. М. Добролюбова, так же, как и для Дурылина, сокращенно обозначен в формуле Вяч. И. Иванова «*a realibus ad realiora*». Восстановление бессмертия мыслится при этом как «восстановление извечной Красоты мира», скрытой в тленных одеждах мира сего. Этим путем шел и Дурылин в своем творчестве, во фрагменте книги «В своем углу» он заметит: «Вячеслав Иванов дал символизму формулу: *a realibus ad realiora* — с этой точки зрения Ф. М. Достоевский реальнее Л. Н. Толстого, ибо отчетливее видит в изображении то, что в человеке относится больше уже к *realiora*, чем к *realia*. Удовлетворяться словом “реализм”, как чем-то прочно и точно найденным, и противопоставлять его “романтизму”, как наукой не определенному, могут только люди, философски невежественные»²⁰¹. К этой формуле Дурылин вернется в 1920-е гг., что свидетельствует о том, что внутренне писатель не порывает с символизмом, который сформировал его эстетические принципы. В каком-то смысле до конца творческого пути он остался человеком и писателем «серебряного века». Хотя при этом по тексту книги «В своем углу» рассыпаны свидетельства автора о том, что он переосмысляет эту эстетику и отказывается от нее, что уже отмечалось литературоведами.

Ориентируясь на опыт А. М. Добролюбова, Дурылин и в своем жизненном пути реализует своеобразный вариант «ухода» — во «внутреннюю эмиграцию», реализованную не только опытом трех ссылок, но и прорывом сквозь советские «структуры повседневности» к вечному времени культуры, в котором и живут обитатели «своего угла» и «родного угла». Прорывается Дурылин, как и А. М. Добролюбов, «за толщу интеллигентской среды», ведь недаром его называли «большевским отшельником»: «Из всех “уходов” русских “символистов” — в религию Третьего Завета,

в православие, в католичество, в гностику, в антропософию — его уход самый последовательный и дальний: он один прорвался не только сквозь толщу своего писательства, литературы, внешнего культурного быта, но и за толщу интеллигентской среды; и больше того: он прорвался за то средостение времени, за которое труднее всего прорваться: в каком времени живет Добролюбов?»²⁰² Не отвечая на этот риторический вопрос, автор подразумевает выход за рамки телесной косности исторического «сегодня» к вечному времени Китежа. Это было идеалом и для Дурылина, ведь будучи с 1933 г. театральным критиком, он продолжал тайно служить как священник, писать свою «потаенную прозу» в своем собственном доме в Болшеве после 1938 г.

Более того, это было идеалом и для многих других русских людей и писателей, бегунство и «уходы» которых Дурылин описывает в этой статье. Это и «бегун» Эллис, и Д. С. Мережковский, и А. Белый, и З. Н. Гиппиус, и, конечно, Л. Н. Толстой, о котором Дурылин написал статью с символическим названием «Бегун»²⁰³. Таким образом, это «русский национальный вариант» претворения «символистического движения», вариант реализации жизни в мифе. Дурылин приходит и к более широким обобщениям и рассматривает, объясняет этот вариант русского символизма национальной потребностью русских к достижению духовного идеала: «Бесконечное бегунство русского человека нашло в Добролюбове современный и близкий образ. Добролюбовым был вновь указан путь, давно любимый русским человеком — на всех ступенях его бытия, — и мудро ли, что у него была сила влечь и увлекать?»²⁰⁴ Именно поэтому Дурылину было больше, чем творчество, интересно «житие» А. М. Добролюбова. Дурылина, возможно, и оно также вывело на путь священства (наряду с посещениями Оптиной пустыни), но не только священства, а некоего пути «бегунства» от страшной партийной действительности путем своеобразного юродства. Оставшись советским театральным критиком, он продолжал писать «в стол» потаенную прозу и духовно окормлять интеллигенцию в Болшеве. В каком-то смысле это своеобразная реализация добролюбовского пути в том числе.

Хотя доклад Дурылина о А. М. Добролюбове был заслушан в 1925 г., как мы указывали, напечатан он лишь в 2014 г. и, возможно, по этой причине не учтен в добротной публикации «Александр Добролюбов — загадка своего времени»²⁰⁵

Е. В. Ивановой, автора энциклопедической статьи о А. М. Добролюбове в словаре «Русские писатели»²⁰⁶. Исследовательница рассматривает литературное творчество поэта-декадента, а «уход» в сектантство рассматривает как «акт литературного самоуничтожения»²⁰⁷. Для нее это «тема отдельного разговора», так как литературный путь резко отделен от страннического, который, судя по всему, Е. В. Иванова считает неважным. Потому она останавливается только на анализе литературного творчества. В этом ее концепция противоположна дурылинской, и очень жаль, что она не учтена, ведь, как нам представляется, именно Дурылин выразил одну из самых объективных оценок А. М. Добролюбова: «Есть два рода влияния, которые может оказывать на своих современников и последующие поколения деятель поэзии и литературы: одно влияние — это влияние тех книг, которые он написал, и другое — это влияние его самого, его личности, его судьбы. Бывает, что действительная значимость писателя в современности определяется самым его *явлением*, как лица и судьбы, в данную именно эпоху и в данной литературе. Таково и значение Добролюбова в истории русского символизма. В его литературной и жизненной судьбе есть глубокое, совершенно исключительное соответствие с путями развития русского символизма как поэтической школы и жизненного мировоззрения. <...> Но мало того: именно своим творчеством и судьбою, своею личностью Добролюбов стройно и последовательно вдвигает историю русского символизма в общий ход истории русской литературы: в судьбе Добролюбова есть много общего с судьбою Гоголя, К. Леонтьева, Л. Толстого, великих “бегунов” русской литературы»²⁰⁸. В упомянутой, не изданной еще статье «Бегун» сквозь призму «бегунства» осмыслиется феномен Л. Н. Толстого как писателя и личности одновременно: «Уход Толстого начался не с ночного выезда из Ясной Поляны — этим он кончился; когда он начался — мы не знаем и никогда не узнаем. Кажется, Толстой только и делал в жизни, что убегал. Бросил университет — ушел в деревню; из деревни — в Москву; из Москвы не уехал в Сибирь, сев в сани своего зятя, только потому что на голове не было шапки; уехал на Кавказ, на войну; от войны уходил в литературу; от литературы новый уход — в Яснополянскую школу; из школы — опять в литературу, в женитьбу, в семью, в хозяйство, опять в педагогику, наконец, в религию. В этот уход поверил и он сам, и все: Тургенев закликает его вернуться

в литературу, Страхов и Фет недоумевают, спорят, Софья Андреевна негодует, Михайловский иронизирует над “шуйцей” Толстого, — нет, уход окончателен: “шуйца” признается самим Толстым “десницей”, а десница, как больная, повязана на бинт и бездействует»²⁰⁹. Нужно отметить, что именно эта статья позволяет прояснить отношение Дурылина к Л. Н. Толстому, которое было сложным и неоднозначным. Эта тема еще ждет своего исследователя.

Подводя же итог оценке писателем личности А. М. Добролюбова, можно привести оценку Д. С. Мережковского, помещенную в текст статьи: «Я не сомневался, что вижу перед собой святого. Казалось, вот-вот засияет, как на иконах, золотой венчик над этою склоненною головою достойною Фра Беато Анжелико. В самом деле, за пять веков христианства, кто третий между этими двумя — св. Франциском Ассизским и Александром Добролюбовым?»²¹⁰ В записной книжке автор на свой вопрос отвечает сам: «Я не знаю, почувствовал ли Мережковский до конца всю правду своего дерзкого вопроса, и даже не знаю, м. б., на этот вопрос можно ответить, что третий есть — но я наверное знаю, что есть огромная область христианского сознания и действия, в которой третьего между св. братом Франциском и братом Александром, русским юношей нашего времени, определено нет. Если и есть этот третий, то уже за пределами христианства. Это область отношения человека к зверю, твари словесной к твари бессловесной, твари разумной к твари неразумной»²¹¹.

Как мы отмечали в самом начале нашей работы, в письме, обращенном к Эллису, Дурылин свидетельствует, что фигура св. Франциска Ассизского повлияла как на становление его мировоззрения, так и на формирование его писательского амплуа. Дурылинская францисканиана уже начала исследоваться, однако целостно эту проблему никто не изучал. Мы также не ставим этой задачи, но рассматриваем тему влияния Франциска Ассизского на Дурылина в избранном и обозначенном нами ракурсе. Поэтому важными текстами здесь являются не столько «францисканские» сонеты автора, сколько вступительная статья писателя к переводу «Цветочков» Франциска Ассизского «Св. Франциск Ассизский и “Цветочки”»²¹², «Житие святого Франциска», опубликованное под псевдонимом С. Северный в книге «Сказания о бедняке Христове» (1911)²¹³, и др. работы. Из письма Дурылина

к Эллису следует, что именно Франциск Ассизский вывел Дурылина из духовного тупика и открыл новый мир, полный духовного смысла, противостоящий пустоте и кризису. Для Дурылина, как вполне точно отметил А. А. Медведев, «подвижничество Франциска — не “личная праведность и аскеза пещеры”, “аскеза страха и сокрушения”, а “христианство радования”, весть о “пробытии Христа в мире”, что по сути выражает завещанное старцем Зосимой Алеше Карамазову “монашество в миру”. В этом контексте Дурылин, продолжая Ф. М. Достоевского, именует Франциска “серафическим отцом”»²¹⁴. Видимо, в тот жизненный поворотный момент именно это было нужно Дурылину. В то время под этим влиянием он увлекся католичеством. Впоследствии увлечение прошло, но дало новый всплеск «вере отцов», ведь о фигуре Франциска он читал сквозь призму восприятия старца Зосимы Ф. М. Достоевского, т. к. в указанном письме Эллису он пишет: «...перечитывал с новым чувством главу о старце Зосиме»²¹⁵. Но не только в этом значение знакомства с Франциском. В каком-то смысле Дурылин повторяет пример «монашества в миру», завещанный Алеше Карамазову в жизни и творчестве. Добролюбовский авторитет и пример сопрягается в судьбе писателя с ориентацией на эти заветы Франциска. Ведь Дурылин архетипически, а не буквально, конечно, реализовывал амплу «простеца» или «юродивого», столь традиционное для писателей «внутренней эмиграции». Создавая мало кому известную «потайную прозу», он вполне укладывался внешне в образ успешного театрального критика и историка театра, сумевшего не порвать с властью Советов.

В этом контексте очень важно одно признание: «Мудрость и знание подобны ивано-купальскому цветку: обладать им дано кому-то, не нам; нам — верить, что они есть, — и плакать, что у нас их не будет. В Ассизи Лев Львович пережил то, что я переживал, работая над “св. Франциском”: веру в святого простеца, — и вся Россия будущего (если ей дано будущее) есть Россия святых простецов. Наш национальный герой — Иванушка-дурачок, и нам никогда не было соблазном, что мудрость мира отнята Евангелием от премудрых и дана неразумным»²¹⁶. И здесь Дурылин продолжает не столько вариант «францискяны» В. В. Розанова или Д. С. Мережковского, а учитывает, например, опыт Л. Н. Толстого, который был инициатором перевода книги Поля Сабатье «Жизнь Франциска» (1894), которую

Дурылин читал, как и многие интеллигенты «серебряного века». Он в это время не только «жадно читал Мережковского», но и был под влиянием яснополянского старца, сотрудничал с издательством «Посредник». К. Г. Исупов справедливо указывает, что именно «ипостась умудренной простоты (в которой на деле нет ничего от той “простоты”, что “хуже воровства”) стала главным соединительным звеном между Франциском и русской традицией»²¹⁷. К. Г. Исупов прослеживает сходство типа мироотношения Л. Н. Толстого и Франциска, «фундаментом которого стало то кардинальное свойство творческого поведения обоих мыслителей, которое мы обозначим словом *юродство*»²¹⁸. Мы предполагаем, что Дурылин пошел по тому же пути, именно поэтому и в этом смысле в процитированном выше признании Иванушка-дурачок считается Дурылиным национальным героем или вариантом русского юродивого. В чем-то предчувствуя трагическую судьбу послереволюционной России, он видит будущий путь писателя как путь юродивого — «святого простеца». Поэтому Дурылин в данном случае идет не только за Д. С. Мережковским, пробудившим интерес русской интеллигенции к фигуре Франциска Ассизского²¹⁹, но и за Л. Н. Толстым. И трудно определить, чье влияние более важно, — может быть, и Л. Н. Толстого, потому что и Франциск воспринимался Дурылиным как национальный и народный герой, на что он указывает в малоизвестной рецензии на книгу «Сказания о бедняке Христове»: «Народ же нам и открыл всю глубокую правду о св. Франциске. В народной среде сложились сказания о жизни св. Франциска, а в иных случаях из монастырской кельи попали в народ, — и народ дал им имя “Цветочков святого Франциска”. Бесхитростно, просто, нежно и радостно повествуют эти “Цветочки” о бедняке Христове, и их простое повествование о простеце Христове — св. Франциске, дает нам больше, чем томы самых строгих исследований о нем»²²⁰. Народный взгляд представлен доминирующим в «Житии святого Франциска», написанном Дурылиным, и в предисловии к «Цветочкам» — рассказам и легендам, сложенным о Франциске не учеными, но святыми простецами, какими и были ученики Франциска. Всё это вместе сказанное дает ответ на поставленные вопросы.

Еще одной важной фигурой, наряду с А. М. Добролюбовым и Франциском Ассизским, был для Дурылина Ш. Бодлер. Ему он посвящает две статьи: раннюю — «Бодлер и Лермонтов»²²¹

(1910) — и «Бодлер в русском символизме» (1926), изданную Г. В. Нефедьевым в упоминавшемся уже сборнике «Книгоиздательство “Мусагет”. История. Мифы. Результаты» 2014 г. Публикатор последней работы контурно наметил вектор размышлений Дурылина над рецепцией творческого наследия Бодлера в русском символизме, как и отметил тот важный факт, что «данная работа С. Н. Дурылина является одной из первых (а для своей эпохи — единственной), в которой обозначена эта тема как таковая»²²². Хотя исследовательский интерес у критиков к Бодлеру уже был, о чем свидетельствует ряд работ П. Бурже²²³, З. Венгеровой²²⁴, А. Урусова²²⁵ (работу Урусова Дурылин упоминает в данной статье как глубокую и содержательную). Именно они обратили внимание символистов на фигуру Бодлера. Это тем более важно, так как в таких значительных исследованиях на эту фундаментальную тему работа Дурылина не упомянута. Это касается статей А. Ваннера «Бодлер в русской культуре конца XIX — начала XX века»²²⁶ и «Baudelaire in Russia»²²⁷ и добротной диссертации Е. Г. Фоновой «Восприятие Ш. Бодлера во Франции, Бельгии и России в эпоху символизма»²²⁸. Хотя, безусловно, современники-символисты отмечали в своих критических статьях влияние Бодлера на становление символизма в России. Например, в первом манифесте символизма, статье Д. С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях в современной русской поэзии» (1893), автор, говоря о новых принципах символистского искусства, в частности о расширении художественной впечатлительности, ссылается на Бодлера и Эдгара По: «Эта жадность к неиспытанному, погоня за неуловимыми оттенками, за темным и бессознательным в нашей чувствительности — характерная черта грядущей идеальной поэзии. Еще Бодлер и Эдгар По говорили, что прекрасное должно несколько удивлять, казаться неожиданным и редким»²²⁹. К. Д. Бальмонт в программной статье «Элементарные слова о символической поэзии» (1900) называет Бодлера последователем Эдгара По и первым декадентом; он «придал символизму особую окраску, которая получила в истории литературы наименование декадентской, и написал целый ряд самостоятельных стихотворений, расширяющих область символической поэзии»²³⁰.

Обращается к Бодлеру и А. Белый в статье «Символизм и критицизм» (1904), говоря о том, что подлинный символизм — явление не только эстетическое, но и жизненное: «Подчеркнуть

в образе идею — значит претворить этот образ в символ, и с этой точки зрения весь мир — “лес, полный символов”, по выражению Бодлера. Истинный символизм начинается только за воротами критицизма. Символизм, рождаемый критицизмом, в противоположность последнему, становится жизненным методом, одинаково отличаясь и от догматического эмпиризма, и от отвлеченного критицизма преодолением того и другого. В этом и заключается переживаемый перевал в сознании»²³¹. А уже в следующей статье — «Шарль Бодлер» (1909) — А. Белый называет Бодлера «патриархом символического движения»²³² и рассуждает о природе символа на примере произведений Бодлера. Вяч. И. Иванов в статье «Две стихии в русском символизме» (1908) обращается к «Соответствиям» Бодлера как образцу поэзии, где сочетаются начала реалистического символизма (первая часть сонета) и идеалистического символизма (вторая его часть). Поэтому для Вяч. И. Иванова «Соответствия» стали «основоположительным учением и как бы исповеданием веры новой поэтической школы»²³³. На этом фоне явственнее проступает оригинальность подхода Дурылина к наследию и личности Бодлера, который представлен в статье «Бодлер в русском символизме» (1926).

Выделяя три волны обращения к изучению наследия поэта, он останавливает свое внимание на второй и последней символистской волне 1890-х гг. и сразу же четко обозначает свой ракурс рассмотрения: «Бодлер есть предтеча и основоположник нового искусства <...> Чтоб его понять и принять, нужно было выйти из этих рамок и усвоить себе, что Бодлер несет новое мировоззрение, которому имя — *символизм*»²³⁴. Задачей статьи становится рассмотрение влияния Бодлера на творчество русских символистов, однако сразу же автор оговаривается и вставляет важное замечание: «...у Бодлера учились не только или, вернее, не столько писать строгие сонеты, сколько — изучать способы приобщаться к искусственным эдемам»²³⁵. Вот специфический ракурс видения Дурылина, обозначенный им же как «*опыт практического бодлерианства*»²³⁶. В этом ключе стихотворение В. Я. Брюсова «“Застольная речь” есть спиритический тост, произнесенный в тесном кругу спиритов, а некоторые другие примеры его поэзии суть записи результатов некоторых оккультических опытов»²³⁷. Науку бодлерианства в этом смысле унаследовал и А. М. Добролюбов, К. Д. Бальмонт и другие символисты.

Также важно, что Дурылин склонен рассматривать практическую науку бодлерианства как опыт *русского национального самосознания*: «Влияние Бодлера-поэта воспринимали и другие литературы, но только русские поэты захотели выйти соучастниками и в его личную судьбу, в его “искусственное счастье”»²³⁸. Это, конечно, отмечал не только Дурылин, но и другие исследователи символизма, однако автор в данной работе концентрирует свое внимание именно на этом аспекте. Поэтому для Дурылина К. Д. Бальмонт с его произвольной, импрессионистической поэтикой надолго «задержался на встрече с Бодлером»²³⁹ как с учителем жизни, «несшим новое мировоззрение». Нельзя здесь не упомянуть специальную (еще не изданную) статью Дурылина о К. Д. Бальмонте «Бабочка и эхо» (1912), в которой автор дает оценку творческому методу поэта и его наследию в целом: «Бальмонт эхоистски воспринимает звук и воплощает художнически звук же, через который реализуется слово, соприсутствовавшее звуку в стихии ветра. <...> Справедливо сознавая себя поэтом эхоистическим, Бальмонт не осознал собственной своей эхоичности, ее природы и власти. <...> Так, подходя к чужому творчеству, сознанию, бытию, народности, вере не эхоическим путем музыки и звука, а путем слова и речи, Бальмонт-поэт изменял и себе, переставал быть поэтом и лишал свое художническое творчество музыки, составлявшей его существо, и лишался тем самым творчества, заменяя его сочинительством»²⁴⁰. Эта тема требует отдельного рассмотрения, однако для нас здесь важно то, что «произвольной» поэтику К. Д. Бальмонта Дурылин называет постольку, поскольку для него он — «поэт-певец», «импрессионист-напевник», и это становится предметом рассмотрения в данной статье.

Говоря о влиянии Бодлера на В. Я. Брюсова, Дурылин, прослеживая и тематическую, и художественную близость Брюсова к автору «Цветов зла», все же считает, что жизненное влияние Бодлера было более сильным и значимым. Хотя не упоминает автор и о специальной статье В. Я. Брюсова «Шарль Бодлер: критико-биографический очерк»²⁴¹. Мы не касаемся здесь вопросов переводческой деятельности названных символистов, большинство из них переводили Бодлера, так как это уводит нас от избранной задачи, хотя Дурылин освещает и историю переводов автора «Цветов зла» в данной работе.

Анализируя третью пору бодлерианства, Дурылин подробно останавливается на оценке Бодлера А. Белый, аналитически осмысляя упомянутую нами статью «Шарль Бодлер» (1909). В символизме Бодлера А. Белый нашел пример гармонии формы и содержания: «Бодлер выгравировал свое учение в форму; его произведения являют нам идеальное воплощение его учения о соответствиях: форма и содержание перекликаются в них»²⁴². А для А. Белого, как справедливо отметила Е. Г. Фонова, «Credo художественного символизма — единство формы и содержания <...> при их полном равноправии»²⁴³. Однако рецепция Дурылина несколько иная: «Оторвавшись от своих занятий по философии и поэтики символизма для рецензий на перевод Эллиса, Белый был поражен размером и глубиной того явления, которому имя Бодлер, — и не усомнился поставить его рядом с дорогим ему Ницше, как пророка нового мировоззрения, предвещающего грядущую новую культуру, быть может, новую расу детей, у колыбели которых и стоят “две колоссальные героические фигуры Бодлера и Ницше”»²⁴⁴. Прежде всего, опять же Дурылин считает А. Белого провозвестником символизма как мировоззрения, и, только «поняв это», Белый изучает форму бодлеровского символизма (формулировка понятия «символ» у Бодлера и др.). Подытоживая сказанное, Дурылин лейтмотивно подчеркивает, что А. Белый относится к тому типу писателей, которые видят в символизме «путь к познанию и обретению высших ценностей, вносимых из мира чистого бытия в призрачный мир быwania»²⁴⁵. Здесь впервые прямо, теоретически, а не художественно Дурылин показывает, на какой основе формируется основная онтологическая концепция его творчества: *изображения человека, сквозь тени быwania прорывающегося к бытию*. Концепция чистого бытия, впоследствии понимаемая в рамках христианских, вырастает из символизма, понятого как путь познания высших ценностей.

Выделяет особо Дурылин и Эллиса как пламенного последователя Бодлера, переводчика его стихов, а главное — последователя Бодлера как «гения символизма», понимаемого как «высшая форма человеческого мышления и бытия»²⁴⁶. Бодлер «как путь» привел Эллиса к догматическому католицизму, которое, однако, не заслоняло Бодлера, а с другой стороны, — к созданию «бодлеровского кружка» или кружка К. Ф. Крахта. Описание деятельности этого кружка и является реализацией дурылинской концепции

символизма как миропонимания. Члены кружка (это и Андрей Белый, Эллис, М. А. Волошин, С. С. Соловьев) в восприятии Дурылина не столько переводчики текстов французских символистов и ученые, сколько «люди, объединенные общностью поисков символического мирозерцания, как той новой и вместе вечной формы сознания и творчества, которая предлежит человеку новой расы, прародителями которой являлись Платон, Данте, Гете, Вагнер, Ницше, Тютчев, Бодлер»²⁴⁷. Личностный, мирозерцательный аспект здесь является центральным. Поэтому в заключение статьи Дурылин делает свой емкий вывод о том, что этот кружок и третий период русского бодлерианства в целом исполнил заветы Бодлера, выраженные в знаменитых «Соответствиях»: «кружок Крахта <...> потребовал, чтобы *сам человек*, бредущий на земле по “лесу символов”, разыскал своего собственного духовного “соответствия” (correspondances) этому таинственному “лесу символов” — и чтобы его личность “в гармонии согласной” сочеталась с этими “благоуханиями, и звуками, и цветами”»²⁴⁸. Эта задача для Дурылина была «за порогом искусства», символизм же был путем к этой сверхцели.

Сквозь призму символистских творческих принципов Бодлера Дурылин пытается рассматривать и творчество М. Ю. Лермонтова в статье «Бодлер и Лермонтов» (1910). Именно такой ракурс — рассмотрение М. Ю. Лермонтова глазами Бодлера — «бросает новый и ослепительный свет на судьбу и личность великого русского поэта»²⁴⁹. Например, в «“Посмертных сочинениях” Бодлера, изданных только в 1908 г. <...> находится одно замечательное признание, по обыкновению Бодлера небрежно оброненное: “Byron. Tennison. E. Poe. Lermontoff. Leopardi. Espionceda. — Je n’ai cité un Français. La France est pauvre” (p. 319). “Байрон. Теннисон. Э. По. Лермонтов. Леопарди. Эспронседа”. <...> Вот те избранники, кого избрал для себя великий избранник Бодлер, — те, с кем засвидетельствовал он свою конгениальность, с кем поставил он себя рядом»²⁵⁰. Не обращая подробно к анализу этой работы, мы обозначили ракурс видения, характерный для Дурылина в 1910-е гг. Этот ракурс определен символизмом, и упоминаемые в цитированном выше письме Эллису «Пасхальные письма» Вл. Соловьева также свидетельствуют о повороте к типу мышления, характерному для символистов. Преодолевая символизм позже, Дурылин пойдет по религиозному пути, извлекая из «Пасхальных писем» и христианский

нерв борьбы жизни со смертью. А пока в 1912 г. он вновь обращается к «соловьевскому» прочтению М. Ю. Лермонтова в статье «Голубое без цветка» (1912).

Такое прочтение свидетельствует о включенности Дурылина в диалогический разговор о переоценке наследия М. Ю. Лермонтова, совершенной на рубеже веков в критических статьях В. В. Розанова, Вл. Соловьева, Андрея Белого, А. А. Блока, Д. С. Мережковского, Вяч. Иванова и др. Как справедливо отмечала Е. В. Глухова, «наследие Лермонтова зачастую рассматривается ими как объект спора о религиозном и мистическом начале всякого творчества. Трудно не согласиться с тем, что система философско-эстетических универсалий поэта органично вписывалась в мифопоэтическую картину мира русского символизма, как старшей, так и младшей его ветви»²⁵¹.

В статье «Голубое без цветка» Дурылин не только полемизирует с версией Вл. С. Соловьева о «демонизме» М. Ю. Лермонтова, но и с В. В. Розановым, который в явленной Соловьеву Вечной Женственности увидел «гностического Демона»²⁵². Здесь для Дурылина важно принципиально иное: видя в М. Ю. Лермонтове поэта-пророка, мистического провидца будущего, он изображает взыскание поэтом вечно женственного как способ обретения вдохновения для подлинного творчества. И поэтому он замечает тот значимый факт, что для того, чтобы выразить образ вечно женственного поэтически, Вл. С. Соловьев «воспользовался <...> стихом того Лермонтова, кого критиковал за его недобрую силу сверхчеловеческого в мундире немчина: армейский ницшеанец 40-х гг. выразил сокровенное видение мистика и философа!»²⁵³. Таким образом, именно здесь и в предыдущей статье он задает новаторский опыт прочтения поэзии М. Ю. Лермонтова, поэта, над которым довлел не только «глазок» демона²⁵⁴, но и «голубой взор» той, которую Вл. С. Соловьев назвал Вечной Женственностью. Однако «зачарованный голубым, он не взрастил голубого цветка. Он не начертал имени Той на своем щите»²⁵⁵. Итак, метафора «Голубое без цветка» образно обозначает основную мысль Дурылина: поэзия М. Ю. Лермонтова предвосхищает и предчувствует существование Вечной Женственности. Хотя это не обозначено четко у поэта, но вечно женственное выражено самим духом поэзии М. Ю. Лермонтова. В своем творчестве Дурылин обратился к изображению и осмыслению вечно женственного (в диалоге с Вл. С. Соловьевым)

в поэме «Дон Жуан» (1908), где Мадонна не наказывает, а спасает Дон Жуана. Здесь вечно женственное как содержание основного мифа символистов выполняет свою основную роль: Мадонна несет спасение падшему миру. Для Дурылина обращение к этому сюжету также сыграло и мировоззренческую роль, ведь в 1908 г., во время духовного кризиса, Дурылину было необходимо вдохновение для поэтического творчества, которое нес «голубой взор» Пречистой Девы, запечатленной в поэме «Дон Жуан»: «Все мы, русские мальчики, поверив чуду, ждали, что вот оно над нами первыми совершится, первые мы увидим Пречистый лик, любовь наша и творчество наше приведут чудом к тому, что нам засветит вожаденный голубой взор, — и, засветив, навсегда осветит нас и тех, кто любим нами, и наше, — может быть, главное всего “наше”. <...> Это не случайно, это не только литературная неумелость, это не бездарность моя, что я не мог написать второй части “Дон-Жуана”, что руки от нее отваливались, бумага становилась камнем, на котором тяжело писать, ибо надо было чертить. 1-ая часть — ожидание чуда, луч, принятый за восход, за уверенность восхода, уже предторжество восхода. И вот все отнято: даже поэма, даже стихи...»²⁵⁶ О «голубом взоре» Дурылин скажет и в докладе «Судьба Лермонтова», впервые прочитанном в семье Буткевич в 1910 г., а позже — в 1912 г., на заседаниях Религиозно-философского общества памяти Вл. Соловьева. Статья была напечатана в 1914 г. в журнале «Русская мысль»²⁵⁷. Именно она подводит итог размышлениям Дурылина (дореволюционным) о М. Ю. Лермонтове, в ней впервые целостно проанализирована лирика поэта. Как уже отмечалось, «Дурылин не просто вычленил синий цвет как доминантный в поэзии Лермонтова, но и соотнес его с поэтическими контекстами, тем самым впервые выявив те элементы мифопоэтики, которые и составляют семантическое ядро “основного”, софийного мифа символистов»²⁵⁸. Но если в статье «Бодлер и Лермонтов» автор противопоставляет православную Богоматерь и бодлеровскую Мадонну, то в данной работе вечно женственное и православное (софийное) трактование образов объединено в некоем синтезе, отражающем, вероятно, сложный *мировоззренческий путь* автора. Поэтому апелляции к труду П. Флоренского «Столп и утверждение истины», где символика синего и голубого цвета рассматривалась как составляющая образа Софии, как нам представляется, не вполне объясняет дурылинский синтез вечно

женственного («души вселенной») и православного образов. Поэтому путь Дурылина к М. Ю. Лермонтову — это был и путь к себе самому, к познанию своего внутреннего «я», а также опыт поиска смысла творчества как такового.

Таким образом, подводя итоги данного обзора прямых высказываний Дурылина о сути творчества, эстетических взглядах, выраженных в проанализированных статьях, можно отметить, что все они были опытами не только эстетическими, но и жизненными. Так, Франциск Ассизский послужил образцом для амплуа простеца или юродивого, а влияние А. М. Добролюбова подсказало образ амплуа писателя, который, сидя «в своем потаенном углу», прорывался за советские структуры повседневности и сохранял себя как творческую личность. Безусловно, этот модус определен пониманием символизма как жизнетворчества, что было свойственно в целом русскому символизму. Символ для Дурылина раскрывался в мифе, в этом он шел вслед за концепциями Вяч. И. Иванова. С помощью мифа как реализации символа автор будет воспринимать и описывать мир и человека в нем в художественном творчестве, начиная с рассказа «Две статуи» (1908), драмы «Дон Жуан» (1908), цикла прозаического «Рассказы Сергея Раевского» (1914–1926) и заканчивая «Колоколами» (миф о Китеже) (1928). Лейтмотивом проходит через весь корпус статей утверждение о том, что творчество должно быть отражением национального взгляда на мир и национального образа мира. Эта мысль звучит как одна из главных в статье «Рихард Вагнер и Россия», статьях о Франциске Ассизском. Даже в корпусе статей о М. Ю. Лермонтове мысль об очарованности «голубым взором» Богоматери описана как не только личная, но *народная* жажда. Поэтому Лермонтов представлен прежде всего как народный поэт и гений, выразитель не только своих, но и народных чаяний.

ГЛАВА 3

Сквозь «стекла символизма», или поэтика раннего творчества²⁵⁹

Первые пробы пера Дурылина обычно относят ко времени его учебы в 4-й гимназии, имея в виду ранее произведение «В школьной тюрьме. Исповедь ученика» (1906), написанное в знак протеста против существующей системы образования. Оно имеет интерес прежде всего для биографов писателя. В это же время Дурылин пишет свою первую пьесу, «Сватовство», изданную в «Сборнике пьес для солдатских театров» (1906). В художественном отношении пьеса ученическая и не вполне удачная. Используя знакомый сюжет сватовства, Дурылин робко следует за Д. И. Фонвизиним (комедия «Недоросль») и Н. В. Гоголем (комедия «Женитьба»), не только не обращаясь к опыту «новой драмы», но и не вполне оригинально варьируя сюжетное полотно предшественников.

Не выделяются среди массива ранних произведений и рассказы, написанные в неореалистическом духе о Русско-японской войне 1904–1905 гг.: «Бабушка ломайла», «В передовой деревне», «В сторожевке», «Взошла... звезда-то...», «В Мукдене», «Два рубля — капитал!», «В гнезде хунхузов», «В плену у пленных», «Ночь под Рождество», «В полях Манчжурии», «Обмишурился», «Дружок». Рассказ «Орь и швец» замечен в этом перечне попыткой в образах главных героев представить типы русского национального характера. Почти во всех этих текстах автор показывает войну глазами бойцов, сосредотачивая внимание не только на проблеме борьбы с неприятелем, но и прежде всего на отношениях бойцов друг к другу. В этом отношении данный комплекс рассказов может быть исследован в рамках контекста военной прозы XX века, так как концепция войны, представленная Дурылиным, в чем-то предвосхищает открытия наступившего столетия. Поскольку в дальнейшем автор эту тему не затрагивает, мы оставим за скобками эти ранние прозаические опыты.

В раннем творчестве Дурылина заметен также комплекс рассказов и небольших миниатюр для детей 1910–1912 гг. Это рассказ из детской жизни «Весною», передающий несмелый «опыт мыслей детской души». В миниатюрах «У истока жизни», «В февральский день», «Бумажный змей», «Жаворонки» автор использует для передачи непосредственных детских впечатлений неореалистические приемы письма и поэтику сказки. Некоторые герои рассказов, таких как, например, «Богородицыны слезки», являются зарисовками будущих больших сюжетов, в данном случае — образа юродивого из романа-хроники «Колокола». А миниатюра «Дурак» в качестве центральных изображает двух героев: попугая Ко-ко, воплощающего важный с точки зрения автора тип дурака, и его мудрого собеседника, старого кота Гордеюшку. И образ дурака, который мыслился Дурылиным как образ простеца, «построившего Россию», был, несомненно, значим для автора, как и образ кота, лейтмотивно фигурирующего в главных произведениях писателя. Поэтому аллегоричный диалог Ко-ко и мудрого старого кота может быть исследован и взрослыми читателями дурылинской прозы.

Более художественно удачными, если не касаться северных произведений Дурылина (о них речь пойдет в отдельном разделе), среди массива ранних произведений можно считать рассказы в неореалистическом духе «Журкины дети» (1910) и «Один день» (1907), напоминающие фрагменты из «Лета Господня» И. С. Шмелева. Лирический сюжет пробуждения духовной жизни маленькой детской души показан «глазами ребенка», в доверии к окружающему миру и близким. Выделяется значимый впоследствии для автора образ няни, проходящий через сюжетное пространство двух рассказов и, безусловно, предвосхищающий одну из глав воспоминаний «В родном углу» (1928–1954). Тема родовой памяти станет одной из главных для писателя.

В данной главе мы остановили свое внимание на наиболее значимых произведениях Дурылина этого периода, в эстетическом отношении подсказывающих последующие линии развития творчества и формирующих картину мира писателя. Как мы показали в предыдущей главе, автор формировался как символист и художник-мифомыслитель. Поэтому для анализа отобран рассказ «Золотая осень» (1908), в котором неореалистическая художественная парадигма сформирована сквозь призму увлечения символизмом, рассказ «Две статуи» (1908), демонстрирующий

специфику обращения автора с мифом, и драма «Дон-Жуан» (1908), написанная по законам поэтики «новой драмы». Все они дают представление о том, как автор на разных уровнях художественно использовал принципы поэтики символизма.

3.1. Поэтика рассказа С. Н. Дурылина «Золотая осень»: ранние неореалистические наброски авторского ландшафта

Рассказ С. Н. Дурылина «Золотая осень» — это один из самых ранних писательских опытов в прозе. Написан он в 1908 г., вслед за рассказом «В богадельне» (1905) и «В школьной тюрьме. Исповедь ученика» (1906, опублик. в 1907). Хотя этот рассказ не был предметом внимания литературоведов, он интересен тем, что содержит в свернутом виде сюжет одного из главных произведений Дурылина — мемуарной книги «В родном углу» (1936–1954).

Сюжет рассказа представляет собой неспешное повествование о существовании героя в потоке жизни, данное сквозь призму *потока его сознания*: «Вечера, дни и ночи, осень и зиму, лето и весну полюбим, ниву колосающуюся и ниву сжатую, непорочность снегов и грязь осенней распутицы, смерть и рождение, волю и тюрьму!»²⁶⁰ Сознание персонажа превращается в одну из важнейших конструктивных опор повествования. Это способствует также его лиризации. Молодой интеллигентный юноша Михаил, филолог, рассказывает о своей осени в деревне, вдали от столицы, от университета, из которого он исключен за беспорядки, «в которых не принимал участия»²⁶¹. Этой осенью, которую он называет «первой», герой наконец отвлекается от повседневности, заслоняющей, видимо, бытие, и замечает «живую жизнь» и всё, что ее наполняет. Он слышит «шуршание опавших листьев», предается чтению любимых стихов Ф. И. Тютчева и А. А. Блока, играет с любимым сенбернардом Бисмарком и «слушает» тишину окружающей природы. Герой изображен в своем бытовом, повседневном для него теперь окружении, но именно через быт и изображение быта «просвечивает» желание героя осмыслить законы бытия: «И, может быть, нам откроется еще неведомый смысл во всем, что теперь давит нас и что мы не понимаем, потому что мы малы перед этим»²⁶².

Дурылин изображает открытие героем этого бытийного смысла, используя черты неореалистической художественной парадигмы: ценности бытия постигаются интуитивным путем, воображением и чувствами стихийно творческой натуры Михаила, представленными сквозь призму потока его сознания. Открыть неведомый смысл юноша пытается не с помощью поиска идеологий, рационально построенных концепций, так называемых «оформленных мыслей», а в естественном и лирическом «приятии мира», единении с очаровывающей природой поздней осени: молчаливым садом, спокойным, осенним небом, звездами. Исключение из университета, конечно, стало одновременно тем внешним событием, которое он не смог объяснить, и своеобразным открытием пути в новую жизнь, полную поисков подлинного смысла. Именно в тишине окружающего мира герой может «прислушаться» к себе и к «непонятной» еще новой жизни, когда «невольно хочется думать, — или, вернее, не думать, а перебирать в памяти <...> перечитанные книги, мысли, чувства, все, которые живы» в нем²⁶³. Поэтому «одиночество радует» и «тишина целит». Художественно здесь Дурылин использует неореалистические приемы письма, улавливаемые через призму увлечения символизмом. В этом же 1908 г. Дурылин пишет символистскую пьесу «Дон-Жуан», рассказ «Две статуи», общается с кругом символистов, что отражено в его переписке с Т. Буткевич, включенной в текст воспоминаний последней (в главы «1909» и «Конец 1909–1910 годы»), опубликованных А. Б. Галкиным в приложении к его монографии (она вышла в составе № 3 за 2015 г. журнала «Вестник московского образования») ²⁶⁴. В предыдущей главе мы показали, что именно «Мусагет» стал вольной академией литературы для Дурылина, писатель формировался как символист, хотя использовал и реалистические приемы письма в своих произведениях.

С нашей точки зрения, для понимания этого рассказа очень важны два смыслообразующих мотива: *простоты* и *сложности*. Мотив сложности связан с представлением героя-юноши о непонятности окружающей его современной действительности, в которой ему, по сути, не остается места: «моя жизнь — свободного и независимого человека — сейчас тиха и однообразна, а может быть шумной и пестрой, и все-таки, со всем ее шумом и сложностью, она будет не больше сложна и непонятна, чем теперь»²⁶⁵. Сложным представляется и сознание юноши-интеллекта

«серебряного века», увлеченного духовными поисками «по Мережковскому». Увлечение историей позднего язычества и раннего христианства, личностью Юлиана Отступника у героя, конечно же, вызвано влиянием Мережковского и его трилогии «Христос и Антихрист», в частности ее первой части «Смерть богов. Юлиан Отступник» (1895), и чтением Ницше, в свою очередь повлиявшего на Мережковского, ведь название трилогии «Христос и Антихрист» появилось как ответ Ницше и одной из главных его книг «Антихристианин» (о ней не зря упоминает герой Дурылина). В литературоведении уже не раз высказывался тезис о том, что для символистов произведения Мережковского «становились своего рода “словарем” тем и образов»²⁶⁶. Теперь можно с уверенностью сказать, что это «положение подтверждают примеры из творчества не только А. А. Блока, А. Белого, Н. А. Бердяева, Вяч. И. Иванова, М. М. Пришвина»²⁶⁷, но и Дурылина.

Апеллируя к образности романа «Смерть богов. Юлиан Отступник», юноша рассуждает о борьбе «торжествующего Галилеянина» и Диониса, христианства и язычества, сумерек и «золотых лучей склоняющегося к закату солнца». Также и император (так, как он представлен в романе), признавая высокое духовное совершенство христианства, не может полностью ему следовать, поскольку практическое исполнение христианского закона представляется ему отрицанием чувственности и вообще представления о человечности, характерной для античной культурной традиции. Однако, как нам представляется, Михаилу чуждо чувство трагизма от непримиримости плотского и духовного начал, переживаемого как Юлианом Отступником, так и его «творцом» — Мережковским. Юноша, отступая в каком-то смысле от концепции романа, категорично высказывает мысль о том, что «галилейское пленение не вечно» и «жив Светозарный Мiroдержавный Бог золотых лучей»²⁶⁸. Непримируемая критика христианства здесь, конечно же, связана с тем, что Миша — это герой автобиографический, воспроизводящий в какой-то мере духовный путь и искания молодого Дурылина.

Для писателя 1908 г. был кризисным в религиозном отношении, Дурылин яростно отталкивался от христианства и стал едва ли не атеистом. Эти переживания отчасти и воплотились в образе героя этого рассказа. Примечательно также, что рассказ обрамлен одной и той же метафорой: «золотая осень». Но если в начале

рассказа речь идет о наступлении «золотой осени» в природе, то в конце метафора превращается почти в символ «золотой осени эпохи», которая «пророчит лето», т. е. духовный и культурный ренессанс общества, что для Дурылина было тогда безусловно определяющим. Именно эта метафора-символ вынесена в заглавие рассказа.

Будучи исключенным из университета, Михаил уединяется в деревне, которая становится не чем иным, как «родным углом», ибо связывает героя нитями воспоминаний с реалиями его родового бытия. Этот комплекс воспоминаний об отце и матери, годах обучения в гимназии, о няне, данный в прошедшем времени сквозь призму *сознания ребенка*, и составляет в свернутом виде набросок книги «В родном углу», являясь одновременно воплощением мотива простоты. «Сложное» настоящее контрастно противостоит «простому» прошлому и, конечно же, будущему «родных углов».

Связывает прошлое, о котором вспоминает Михаил, с настоящим незначительный, казалось бы, персонаж — старый сенбернар Бисмарк, упоминающийся только в еще одном тексте автора, мемуарах «В родном углу». Но там он еще «молод», полон сил, и его боятся обыватели Плетешков, здесь же он изображен старым верным другом хозяина. Это упоминание о Бисмарке позволяет совместить разные временные пласты и увидеть в герое рассказа «Золотая осень» alter ego автора — повзрослевшего Сережу Дурылина... Воспоминание о детских годах в рассказе во многом совпадает с описанным затем в «углах». Почти буквально воссоздан образ отца писателя, Николая Зиновьевича, который остался в памяти Дурылина «постоянно больным», несчастным человеком, умершим почти на глазах у двенадцатилетнего сына; переезд из родных Плетешков в Переведеновку также узнаваем. Значимым для дурылинской картины мира является не только сам акт *воспоминания* о стране детства, но и акцентуация ситуации смерти как разгадки тайны человеческого бытия. Дурылин напишет отдельное исследование «Как умирают», которое хранится в архиве Мемориального Дома-музея С. Н. Дурылина и пока не опубликовано. Сюжетную ситуацию смерти содержат большинство прозаических произведений писателя, в своем творчестве он выстраивает свою литературную таталогоию²⁶⁹: см. рассказы «Крестная», «Три беса. Старинный

триптих», «Сударь кот», «Хивинка», «Колокола», «В родном углу», «В своем углу» и др. В рассказе «Золотая осень» вымышленным является рассказ героя о смерти не только отца, но и матери (в 1908 г. мать писателя, Анастасия Васильевна, была еще жива). Но именно в воспоминаниях о родном доме, пусть и трагических, герой пытается найти опору и «смысл» собственной жизни. На ключевую роль воспоминаний указывает и размещение рассказа о кончине родителей в середине произведения.

Упоминание о смерти представляет авторский вариант «борьбы с “концами”» (термин Ю. М. Лотмана), т. е. со смертью: для Дурылина важно рассказом о смерти родителей, т. е. вечным памятованием в художественном тексте, утвердить факт их вечного бытия не только в пространстве памяти рассказчика-сына, но и в памяти культуры. Значимо также, что писатель, изображая смерть, пользуется моделью «смерть изнутри, но извне» (М. М. Бахтин различал «смерть изнутри» и «смерть извне»), что позволяет, с одной стороны, сделать важным момент не только переживания, но и сопереживания и также актуализировать традицию связи поколений, рода как важнейшую. Соединяет же для Михаила два мира: детства и юности, простоты и сложности — няня. Примечательно, что именно няня, сопереживавшая ему в детстве, является единственным собеседником героя в деревне.

Вполне вероятно, что прототипом няни, описанной в тексте рассказа, стала няня Дурылина, Пелагея Сергеевна Мурашова, связь с которой писатель не порывал до самой ее смерти 15 апреля 1908 г. Примечательно, что рассказ, написанный накануне ее кончины, в каком-то смысле прочитывается и как прощание с ней. Позже, в 1941 г., Дурылин посвятит ей отдельную главу «Родных углов», а в рассказе «Золотая осень» няня не только напоминает Мишеньке о детстве, но и является воплощением осмысленной простоты и спокойной мудрости: «И любил я тогда из людей только одну няню <...> И мне никого не нужно сейчас. Даже трудно было бы жить с кем-нибудь другим. С няней я могу вести эту тихую, простую, однообразную жизнь, которую я так люблю, могу слушать ее рассказы из моего дальнего детства, из ее нехитрой и немудреной жизни. И я забываю тогда все мучительное и непонятное, что есть в жизни, и тишина лечит меня, и одиночество целит»²⁷⁰. Цельность мировосприятия няни, ведущей отсчет времени по большим церковным праздникам, противостоит

изображению разорванного, еще во многом не сложившегося сознания юноши-интеллигента. Это противостояние простоты и сложности в дальнейшем творчестве разрешится победой последней.

В рассказе этот путь героя еще не осмыслен и никак не намечен Дурылиным, он лишь интуитивно находит покой и взаимопонимание возле «родной души». Конечно же, ситуация духовного единения няни и ее взрослого воспитанника представлена сквозь пушкинскую призму и напоминает о пребывании Пушкина в Михайловском с Ариной Родионовной. В книге «Няня. Кто нянчил русских гениев», задуманной и вчерне написанной Дурылиным (издана В. Н. Тороповой в 2017 г.) раздел о пушкинской няне, в отличие от других, Дурылиным был завершен. Примечательно, что автор подчеркивает *национальное* в личности няни: «Русской няне должно быть место не только в “Истории русской литературы”, но и в истории Русского Православия <...> И вот, после долгих-долгих годов <...> “придет” опять нужда верить <...> вспомнится вот этот тихий нянин шепот, вспомнится верба в ее сморщенной руке, красное яичко, букетик на Троицу <...> и по этой ниточке, самопрядной и бедной, а не по железному канату катехизиса возвращаются к прошлому, к детской вере и молитве»²⁷¹.

Национальные особенности подчеркиваются и в описании ситуации чаепития, приобретающего, как и часто бывает в России, «характер патриархальной идиллии»²⁷². Как уже отмечалось, «существуют разные варианты чайного застолья: английский “five-o’clock tea”, японская чайная церемония, русское семейное чаепитие. На Руси чай “кушали” (как, впрочем, и водку), причем умели делать это вприкуску, внакладку, даже “вприлизку” и “вприглядку”. Русские “чаеванья” оказывались, пожалуй, самыми домашними и самыми долгими. <...> “На чай” тоже принято давать только в России»²⁷³.

В рассказе Дурылина чаепитие также сближает героев, Михаила и няню: возле «поющего песенки» самовара, в нехитрых диалогах с няней герой чувствует «тепло и свет» не только в окружающем мире, но и в собственной душе.

Таким образом, дурылинская попытка воспроизвести «себя настоящего» со всем комплексом сложных вопросов, которые ставит современность перед героем, и «себя младенца», данная в наброске воспоминаний о детских годах и гимназии, стала,

можно сказать, первой вехой на пути к книге «В родном углу», замысел которой автор поясняет во вступлении: «...взрослый, пожилой, старый человек помнит себя младенцем, ребенком, отроком, юношей. Памятью запечатлевает человек непрерывное единство своей личности; памятью объединяет человек все моменты своего существования ребенком и юношей в едином “я есмь” своего бытия. <...> Как бы ни была любая книга воспоминаний печальна по своему непосредственному содержанию, она всегда радостна потому, что самым фактом памятования, которому обязана своим существованием, она утверждает бытие»²⁷⁴. В этом контексте становится понятным, что печаль-воспоминание о смерти родителей в рассказе «Золотая осень» преодолена самим фактом воспоминания и принадлежит к ряду бытийных.

Мотивы *простоты* и *сложности* сопрягаются в данном тексте с более важными онтологическими категориями *бытия* и *бывания*, которые постепенно наполняются символическим смыслом. Бывание в данном контексте выражено в мотиве сложности, в фигуре «себя настоящего», увлеченного загадками Ницше и Мережковского. Для Дурылина, как покажет последующее творчество и, в частности, книга «В родном углу», этот путь не будет продолжен, в сознании писателя он ведет к внутреннему тупику. «Бытие тишины» в настоящем героя, простоты нани, выход в образный ряд воспоминаний о родном доме и родителях — это выход к осмыслению истории рода, человека в сопряжении со временем родового бытия, понятого как часть бытия *национального*. Ведь первая глава «Родных углов» недаром называется просто и красноречиво — «Москва».

3.2. Рассказ С. Н. Дурылина «Две статуи»: в аксиологическом пространстве мифа и символа

Вопрос о ценностных интерпретациях рассказа С. Н. Дурылина «Две статуи» (1908) почти не ставился в литературоведческой науке. Хотя рассказ, безусловно небольшой и ранний, не вошел в авторские планы издания сочинений, но в нем есть что-то, благодаря чему он сохранился и дошел до наших дней, не затерявшись в архивных лабиринтах. В нем Дурылин раскрывается как яркий писатель-символист, создающий оригинальные

неомифологические образы Архангела Суда и загадочного неизвестного бога античности. В акте мифотворчества писатель проходит и свой путь поиска ответов на главные вопросы: «Где Бог? Во что верить?» Именно в этот период и год — 1908-й, важный для автора в творческом отношении, вопросы веры и богоискательства были главными. Дурылин, как и другие символисты, переживал акт мифотворчества *лично*. Поэтому в это время работы над рассказом, столь важное для эстетического и духовного становления, писатель вслед за Вячеславом Ивановым может повторить: «Я <...> живу в мифе — вот в чем моя сила, вот в чем я человек нового начинающегося периода»²⁷⁵.

В комментариях публикатора рассказа, в попытке разгадать образ неведомой статуи, отмечалось, что «статуя неведомого бога и статуя Архангела Суда — суть два эйдоса-вида двух разных типов культуры: античной (языческой) и христианской»²⁷⁶. Как можно заметить, попытка интерпретации данного текста предпринята как определение и истолкование, прежде всего, ценностных позиций изображенных в нем персонажей: Архангела Михаила и неведомого бога как носителей определенных типов культуры. Как писал Э. Фромм, «нет ни одной культуры, которая могла бы обойтись без системы ценностных ориентаций или координат»²⁷⁷.

В литературоведении понятие ценностной ориентации персонажа было актуализировано В. Е. Хализевым. Под ценностной ориентацией персонажа В. Е. Хализев предложил понимать устойчивый стержень сознания и поведения людей: «Персонажи характеризуются с помощью совершаемых ими поступков (едва ли не в первую очередь), а также форм поведения и общения (ибо значимо не только то, что совершает человек, но и то, как он при этом себя ведет), черт наружности и близкого окружения (в частности, — принадлежащих герою вещей), мыслей, чувств, намерений. И все эти проявления человека в литературном произведении (как и в реальной жизни) имеют определенную равнодействующую — своего рода центр, который М. М. Бахтин называл *ядром личности* (здесь и далее курсив автора. — Е. К.), А. А. Ухтомский — *доминантой*, определяемой отправными интуициями человека. Для обозначения устойчивого стержня сознания и поведения людей широко используется словосочетание *ценностная ориентация*. <...> Ценностные ориентации (их можно также назвать жизненными позициями) весьма разнородны

и многоплановы. Сознание и поведение людей могут быть направлены на ценности религиозно-нравственные, собственно моральные, познавательные, эстетические. Они связаны и со сферой инстинктов, с телесной жизнью и удовлетворением физических потребностей, со стремлением к славе, авторитету, власти»²⁷⁸.

Этот рассказ интересен именно тем, что в нем говорят и действуют, руководствуются определенными ценностями не люди, а ожившие статуи архангела и неведомого бога, которые являются определенного рода надэпохальными и интернациональными сверхтипами или символами. Но только ли языческой и христианской культур, как об этом писала А. И. Резниченко?

Известно, что мифологические образы в символизме выполняли роль мифа-кода, «проясняющего тайный смысл происходящего», таким образом «план содержания образует соотнесение изображаемого с мифом»²⁷⁹. Хотя повествование в рассказе стилизовано под средневековую новеллу и происходит во Флоренции, оно почти не связано с этой исторической реальностью. История для Дурылина — это лишь фон происходящего, «первая» сюжетно-образная художественная реальность, позволяющая актуализировать в данном случае мифологический античный образ статуи неведомого бога. В рассказе Дурылина, собственно, нет персонажей и традиционного событийного сюжета, единственные действующие лица — статуи, событие — духовная метаморфоза, происходящая с ними, Архангел принимает на одну ночь «ношу» неведомого бога, неведомый бог — «ношу Архангела». Характерно в данном случае и то, что в рамках одного произведения могут функционировать мифологемы, восходящие к разным мифологиям и «вечным» образам. Ведь символистский миф априори многослоен, в каждом слое или «уровне истолкования» мифа прочитывается свой вариант интерпретации исторического сегодня. Об этом, говоря о структуре мифа, писал А. Ф. Лосев в «Диалектике мифа»: «Личность, история и слово — диалектическая триада в недрах самой мифологии. Это диалектическое строение самой мифологии, структура самого мифа»²⁸⁰. Но в то же время, как отмечалось, «неомифологическая проза, отличающаяся полигенетичностью, способствовала выходу литературы за пределы индивидуальной психологии и национально-исторического континуума, ставя перед собой задачу выявления архетипических первооснов человеческого бытия, сознания

и психики»²⁸¹. Все эти особенности поэтики мифа отражены в рассказе «Две статуи». Попробуем в данном исследовании представить эти разные «слои» представленного мифа.

Посредством обращения к античности и ее мифам, на этой эстетической основе в рассказе создается свой оригинальный миф о тождестве христианского и антихристианского начал, характерный для исканий «серебряного века»²⁸². Подобным образом построена трилогия Д. С. Мережковского «Христос и антихрист» (1895–1905) и «Огненный ангел» В. Я. Брюсова (1907). Миф Дурылина, представленный в рассказе, безусловно, учитывает этот контекст, более того, он строится на нем и «насыщен разного рода философскими, психологическими и религиозными ассоциациями. Он выступал у них (символистов. — Е. К.) в роли не только конкретного приема поэтики, но становился всеобъемлющим художественным принципом, призванным уловить и выразить новое мироощущение»²⁸³. Поэтому функция мифа здесь скорее не эстетическая, а религиозно-философская.

Можно предположить, что личностное переживание Дурылиным мифа о тождестве христианского и антихристианского начал обусловило и фантастический сюжет, и специфику персонажей. Автор задумывал рассказ как попытку поиска ценностных основ бытия и выяснения онтологического статуса таких вечных понятий, как зло и добро, атеизм и вера, космос и хаос и т. д. В этом смысле автор продолжает более ранний рассказ «Золотая осень», написанный незадолго до «Двух статуй».

Это противоречие стало той мыслительной и философской основой, на которой строился сюжет о причудливой *метаморфозе*, происходящей с двумя статуями из одноименного рассказа Дурылина. Однако здесь писатель начинает преодолевать свое восхищение язычеством, поэтому «Две статуи» — совершенно новый вариант истолкования и понимания все той же антиномии.

Возле виллы некоего римского патриция стояла на мраморном подножии статуя «неведомого бога», о которой читатель узнает вначале немного, например то, что статуя стала свидетельством совершенства «древних». «“Тайная прелесть и сила юного бога” были “тем пленительнее, его улыбка тем сладострастнее, его отверстая нагота — тем желаннее, его воля — властней, что имени бога не ведал никто”»²⁸⁴. Читатель рассказа движим одним желанием — раскрыть секрет статуи, узнать, кто же изваян в виде прекрасного бога. Данная проекция, наиболее

часто используемая в литературе, отображает взаимодействие статуи с людьми. Пафос восхищения, которое неизвестная статуя вызывает у проходящих, у поэтов и художников, безусловно, заставляет вспомнить и о других подобных сюжетах, связанных с поклонением статуе... Ведь ореол «тайны» побуждает к этому вдумчивого читателя. Как показала Н. М. Солнцева, платонический восторг испытывал Юлиан Д. С. Мережковского перед прелестями Афродиты. А «в новелле немецкого романика Й. К. Б. Эйхендорфа «Мраморная статуя» (1817) ожившая статуя — сюжетная мотивация пребывания героя в атмосфере страстей грота Венеры. В “Зимней сказке” (1611) У. Шекспира король Сицилии Леон влюбляется в статую и даже хочет поцеловать ее в губы. <...> Мраморная статуя богини вызывает смещение Максимилиана, героя повести Г. Гейне “Флорентийские ночи” (1833). Ночь он проводит в мечтах о ней, ее губах, ямочках и т. п. <...> Чеховский Ионыч (“Ионыч”, 1898) в кладбищенских статуях «видел формы, которые стыдливо прятались в тени деревьев, ощущал тепло, и это томление становилось тягостным... <...> Всевозможные же Венеры породили ставшую популярным сюжетом монументофилию (например, история о Пигмалионе в “Метаморфозах” Овидия)»²⁸⁵. По наблюдениям исследовательницы, сюжеты о вредоносной статуе связаны с Венерой — губительницей христианских душ. В «Венере Иллъской» П. Мериме Венера изображена в виде демона. Возможно, именно этот контекст связан непосредственно с рассказом Дурылина, ведь эпиграфом к рассказу были строки из стихотворения А. С. Пушкина «В начале жизни...» (1830): «То было двух бесов изображение»²⁸⁶.

Как справедливо указал Р. О. Яacobсон, «мало есть пушкинских образов, которые бы так томили комментаторов, как образы этих двух бесов. Достаточно вспомнить Мережковского, который без каких-либо оснований навязывает Пушкину ницшеанскую антитезу Аполлона и Диониса <...>, хотя никакого противопоставления двух бесов здесь нет, а второй бес очевидным образом является изображением Венеры»²⁸⁷. Дурылин, увлекшись пушкинским сюжетом, переносит в свой текст не только «загадку» (мотив угадывания имени неведомого бога), но и потенциальную ассоциацию с обозначенными демоническими коннотациями образа Венеры.

Это становится понятным при появлении в сюжете рассказа другого изваяния, Архангела Суда. С этого момента и происходит причудливая *метаморфоза*: статуя перестает быть объектом поклонения и восхищения и становится субъектом повествования. В полночь, что само по себе символично, автор оживляет своих вечных героев. Диалог Неведомого с Архангелом строится как своеобразное «искушение» благородства и силы Архангела, ведь именно Неведомый желает испытать силу и власть небесного архангела, он шепчет, почти умоляя небожителя: «Так, сойдя с подножий наших, узнаем тяготу их, и то, что попираем, подыдем, и то, что ныне держим, попирацию дадим. Будет же все это только в ночь единую, и к первым лучам, вернувшись на наше место, решим воистину справедливым решением, равновесны ли ноши наши, и тогда вновь поднимем их на себя или, отвергнув, возьмем на себя иные: ту, что я несу, ты, и ту, что ты несешь, я. Так свершим суд древнего братства своего, потому что разумно брату, от брата борьбой отъединенному, измерить тяготу братнюю, исчислить меру труда его и любви, и, исчислив, предстать на суд отцовский»²⁸⁸. В этом свете упоминание о древнем братстве Неведомого и Архангела переносит происходящее в пространство мифа и прочитывается как отсылка к моменту библейской истории, повествующей об отпадении Денницы от Бога. Так, согласно Библии, образовалось царство Люцифера. Оговорка получает в тексте развитие: Неведомый почти буквально воспроизводит текст пророчеств Откровения, в котором указывается на событие низвержения сатаны Архангелом: «Когда придут сроки, положенные тем, чье имя слишком часто произносится всеми, чтобы мне произносить его, ты пронзишь меня, если так будет суждено, древний брат мой, мечом твоим, и паду, и не буду! Так и будет»²⁸⁹. В таком ценностном контексте фигура Неведомого является не кем иным, как не смирившимся со своей участью Люцифером. Это прочтение, образованное прамифом, составляет первичный или глубинный «слой» современного мифа.

Однако на такое толкование накладывается и предыдущий контекст, в котором статуя выглядит как образ античного совершенства. Ответ и разгадку противоречия, как нам представляется, может подсказать опять же Д. С. Мережковский, творчеством которого Дурылин в это время был очень увлечен. В первой части трилогии «Христос и антихрист» автор изображает точку зрения

христиан, для которых языческие боги и являются бесами. Более того, нечистые уютно чувствуют себя в языческих статуях:

«Говорят, в каждом идоле по бесу, а в богинях — так по два и по три...

— Как начнет плавиться, сделается лукавому жарко, — он и выпорхнет из поганого рта, в виде кровавого или огненного змия...

— Нет, — надо было раньше перекрестить, а то, пожалуй, и в землю ужом уползет. В позапрошлом году разбивали капище Афродиты; кто-то и брызни святой водой. И что же бы вы думали? Из-под одежды выскочили крохотные бесенята. Как же? Сам видел. Сморщенные, черные, в белых-то складках, мохнатые. И запищали, как мыши. А когда Афродите голову отбили, так из шеи главный выскочил, вот с какими рогами, а хвост облезлый, голый, без шерсти, как у паршивого пса...»²⁹⁰

Именно эту образную игру и современный миф «серебряного века», обратившись к Мережковскому, виртуозно показал Дурылин, гораздо более лаконично выразив свое понимание язычества. Современный «слой» прочтения, не порывая с прамифом, все же более полифункционален и призван дать свои ответы на вопросы грядущих исторических вызовов эпохи. Дополняет смысловое поле интерпретаций и эпиграф к рассказу из стихотворения Пушкина «В начале жизни...» (1830).

Пушкин называет статуи бесами в этом стихотворении метафорически, вскрывая обольстительный обман магии легких прошлых любовных увлечений, накануне женитьбы хороня любовное прошлое. Однако метафора Пушкина оказывается «крылатой» и в контексте рассказа Дурылина подтверждает выводы автора о разрушительной природе «языческого». Но если у Пушкина статуя чаще всего губительна («Медный всадник», «В начале жизни...»), то у Дурылина ее одухотворение имеет все же спасительный смысл. Здесь примечателен еще один статуарный сюжет Дурылина — из пьесы «Дон-Жуан» (1908). Вслед за Пушкиным и в споре с ним Дурылин создает новую версию трактовки героя. Автор впервые вводит образ Светлой Девы в качестве действующего лица пьесы о Дон Жуане. Таким образом он смещает смысловые акценты текста: это сюжет не о возмездии статуи, как у Пушкина, а о прощении героя статуарной Светлой Девой. Маркером этого концептуального смещения становится замена статуарных персонажей. У Дурылина в пьесе

«Дон-Жуан» статуарна Светлая Дева, а не Командор (что и рассматривается в следующем параграфе настоящей главы).

В противоборстве Неведомого и Архангела отображен поиск Дурылиным ответа на непростой вопрос, который задает опять же герой Мережковского: «Во что же верить? Где Бог?»

«Но во что же верить? Где Бог?»

— И там, и здесь. Служи Ариману, служи Ормузду, — как хочешь, но помни: оба равны; царство Дьявола равно царству Бога.

— Куда идти?

— Выбери один из двух путей — и не останавливайся.

— Какой?

— Если веришь в Него — возьми крест, иди за Ним, как Он велел. Будь смиренным, будь девственным, будь агнцем безгласным в руках палачей; беги в пустыню; отдай Ему плоть и дух; терпи, верь. — Это один из двух путей: великие страсто-терпцы-галилеяне достигают такой же свободы, как Прометей и Люцифер.

— Я не хочу!

— Тогда избери другой путь: будь сильным и свободным; не жалея, не любя, не прощая; восстань и победи все; не верь и познай. И мир будет твой, и ты будешь, как Титан и Ангел Денницы.

— Не могу я забыть, что в словах Галилеянина есть тоже правда; не могу я вынести двух истин!..

— Если не можешь — будешь, как все. Лучше погибнуть. Но ты можешь. Дерзай»²⁹¹.

Находясь под влиянием идей Д. С. Мережковского о возможном синтезе языческого и христианского, Дурылин-символист все же изображает две истины равновесными. После ночного пути искушений Неведомый и Архангел возвращаются на свои подножия, как это и было предложено Неведомым. Автор, находясь под обаянием свободы, предложенной Люцифером, и правды Галилеянина, сталкивается с невозможностью однозначного выбора. Но если Мережковскому для выражения своих идей нужно было написать трилогию, то Дурылин смог сформулировать и показать обозначенные проблемы во всей их многомерности на страницах одного небольшого текста, «в поисках универсальных способов обобщения обращаясь к мифу, находя в нем наивысшее выражение символа»²⁹². Таким образом, миф,

«многослойное» пространство мифа образует спектр адекватных ценностных интерпретаций данного рассказа.

3.3. Традиция и интертекст в драме С. Н. Дурылина «Дон-Жуан» (1908)

К символизму писатель обращается и в жанре драмы. Пьеса «Дон-Жуан» (1908) опубликована совсем недавно, в 2018 г.²⁹³, по архивным материалам, ровно через 110 лет после создания. О ней ничего не написано (исключая, конечно, комментариев издателя)²⁹⁴ ни литературоведами, ни театральными критиками. А между тем Дурылин в пьесе представляет оригинальную трактовку образа вечного типа Дон-Жуана и тем самым продолжает литературную традицию.

Анализируя своеобразие пьесы Дурылина, прежде всего нужно обратиться к определению литературных источников, на которые ориентируется автор. Конечно, образцом для автора стал пушкинский «Каменный гость». Первая сцена пьесы представляет собой контаминацию второй сцены пушкинской трагедии (описание ужина у Лауры) и ее концовки. Пьеса начинается с того, чем, по сути, заканчивается «Каменный гость», — с явления Командора. Только Командора заменяет образ Светлой Девы, ведь ей в уста Дурылин вложил реплики Командора в диалоге с Дон Гуаном: «Явилась я на зов твой, Дон-Жуан. Дон-Жуан (после молчанья): Я звал тебя и рад тебе, Синьора»²⁹⁵.

А. А. Ахматова очень тонко и верно отметила, что «пушкинский Гуан, несмотря на свое изящество и свои светские манеры, гораздо страшнее своих предшественников. Обе героини, каждая по-своему, говорят об этом. Дона Анна: «Вы сущий демон»; Лаура: «Повеса, дьявол». Если Лаура, может быть, просто бранится, то «демон» в устах Доны Анны точно передает впечатление, которое Дон Гуан должен был производить по замыслу автора»²⁹⁶.

Но если пушкинский Дон Гуан, также по верному замечанию Ахматовой, почти переродился после встречи с прекрасной Доной Анной, то герой Дурылина вовсе не думает о перерождении, так как не видит той духовной пропасти, в которой очутился. Поэтому пушкинские метафоры «сбываются» на Дон-Жуане: неизвестно, демон он или человек (здесь, несомненно, есть и скрытые апелляции к образу лермонтовского Демона). Это объясняет

невероятный факт при первом явлении Светлой Девы Дон-Жуану и гостям: один Дон-Жуан хладнокровно встречает небесную гостью, все остальные разбегаются. «Появляется предшествуемая ярким лучистым сиянием Светлая Дева. Все в ужасе замирают. В мертвенной бледности застывает Агата. Как слепые склонились гости и бегут взором в темноту, не в силах выносить света, от Нее исходящего. Лепорелло склонился в темном углу. Один Жуан — недвижно-спокойный и бледный — встречает светлую гостью»²⁹⁷.

Эта «немая сцена», безусловно, выделяет Дон-Жуана из его окружения не только потому, что он главный герой пьесы, но и потому, что образу Жуана становятся присущи демонические черты, его душу «не обличает благодать», и он существует, вероятно, уже на грани двух миров: ада и земли. Такого предельного уровня обобщения, типизации и символизации предшествующие версии изображения героя не достигали. Поэтому Дон-Жуана Дурылина можно назвать героем, воплощающим новую *трактовку образа*. Действительно, автор создает страшный, невероятно впечатляющий образ вечного героя. Это стало возможным благодаря и широкому интертекстуальному полю цитат, аллюзий и реминисценций к текстам-предшественникам, конечно же, не только к Пушкину. Ведь действие «Каменного гостя» происходит в Мадриде, а «Дон-Жуана» Дурылина — в Севилье, в согласии с древней легендой. Обращение же автора к формам литургической драмы, а также сменившей ее позднее средневековой мистерии, уже в символистском, современном писателю, понимании, свидетельствует об интертекстуальном диалоге с более ранними, чем пушкинская, версиями разработки легенды.

Однако главным текстом, с которым полемизирует и который одновременно продолжает Дурылин, является все же пушкинский «Каменный гость». Но если пушкинская трагедия достаточно изучена в нашем литературоведении (это классические работы Б. В. Томашевского, М. П. Алексеева, М. Н. Виролайнен, В. С. Соловьева, Л. В. Жаравиной и др.), то дурылинская пьеса, как уже было сказано, вообще не рассматривалась. Вступая в поэтический диалог с Пушкиным, Дурылин использует определенную стратегию, внутреннюю интертекстуальность, где важно не заимствование скрытых и явных цитат, аллюзии, но такое

обращение с целыми фрагментами, сюжетными линиями пушкинской трагедии, при котором текст предшественника, почти буквально повторяясь в новом произведении, создает противоположный, «опрокинутый» смысл. Пушкинская трагедия строится как сюжет возмездия, на это, прежде всего, указывают и название, выдвигающее фигуру Командора на первый план, и пространственно-временная организация текста. М. Н. Виролайнен справедливо отметила, что «организация пространственно-временных отношений становится в “Каменном госте” тем средством поэтики драмы, в котором воплощен культурный космос эпохи»²⁹⁸. Как указала исследовательница, «воля и действия героя демонстрируют абсолютнейшую свободу, а между тем пространство трагедии складывается по закону роковых совпадений, неподвластных его воле и определяющих его судьбу. Дон Гуан скрывается в Антоньевом монастыре — случайное совпадение: здесь похоронили Командора. Сюда приходит Дона Анна — в ту самую минуту, как он уже собрался уйти. Он приходит к Лавуре — и именно в этот вечер она оставила у себя Карлоса. Герой в его погоне за счастьем якобы свободно и независимо выбирает место, время и действие — и попадает в то самое время, в то самое место, которое готовит ему судьба (именно тогда, когда..., именно туда, куда...). Абсолютной свободе героя противопоставит в «Каменном госте» жесткая предопределенность возмездия... “Там — здесь”, заданное в “Каменном госте” как горизонталь, подтверждающая свободу и независимость действий и передвижений героя, не верующего в другие измерения, в последней сцене трагедии разворачивается в роковую для него вертикаль»²⁹⁹.

Кажется, хронотоп дурылинской пьесы вполне напоминает пушкинский, ведь ее сюжет и составляет череда явлений Дон-Жуана в погоне за Светлой Девой; и в этом желании герой абсолютно свободен. Есть также и кивающая статуя, но если Гуану кивает Командор, то Дон-Жуану в пьесе Дурылина — Мадонна. В этом, казалось бы, не совсем ясном и парадоксальном замещении ключ к прочтению пьесы. Это сюжет не о возмездии, а о прощении героя. Ведь кивая запутавшемуся герою, Светлая Дева спасает его. Здесь значимо, что встреча эта происходит в священном месте, тут герой и получает прощение. Промыслительная воля автора-творца ведет Гуана к наказанию, а Дон-Жуана — к прощению и спасению. Финальная сцена пьесы разворачивается ночью

на краю обрыва, за которым море. Дон-Жуан в погоне за Мадонной сбился с пути и готов был упасть в пропасть, но «конь, вынеся его к обрыву над морем, останавливается — как бы окаменев»³⁰⁰. Лепорелло подсказывает запутавшемуся в своих стремлениях путнику: «Вы Девой Пречистой спасены. / Вы на краю обрыва удержались, / Лишь шаг один — в кипящей бездне злой / вы приняли бы темную кончину...»³⁰¹

Предыдущий же путь погони Дон Жуана за Мадонной напоминает путь беспорядочных перемещений Гуана, здесь образы вечных героев-любовников отчасти сближаются, похожи друг на друга. Однако примечательно, что и здесь мы видим новаторство Дурылина: его Дон-Жуан не совершает ни одного преступления и не губит ни одной души. Во вступлении к пьесе сведения о типично донжуанском поведении доходят до читателя как извести о прошлом. На протяжении же действия пьесы на грани грешного и преступного срыва герой хочет совершать преступления, но не совершает их: его любовные свидания в пространстве текста «не состоялись». Свидание с Агатой прерывает явление Светлой Девы, а встречу с невинной Долорес — колокольный звон к Ave Maria, который, несомненно, служит знаком Ее участия. Поэтому путь Жуана в земном пространстве направляет вертикальная духовная ось, которая образуется из явлений герою Светлой Девы. Таким образом, сюжет создается путем особого взаимодействия вертикальной и горизонтальной частей композиции пьесы. Сталкиваются два мира (земной и небесный) и две воли: человеческая и Божественная. В таком прочтении фраза Светлой Девы: «Явилась я на зов твой, Дон-Жуан» — истолковывается, конечно же, не как согласие Светлой Девы на любовный диалог с героем, но как Ее милость, данная герою свыше. Жуан же, напротив, руководимый низменным и дерзким вожделением, не слышит и не понимает этой милости. Таким образом, действие пьесы движется не только логикой сюжета, но и столкновением самих характеров, репрезентирующих две совершенно разные картины мира. Поэтому нового событийного, внешнего сюжета как такового (если исключить введение образа Светлой Девы) Дурылин не представляет, фабульно это та же история о путешествии Дон-Жуана, как и другие, предшествующие ей. Поэтому можно сказать, что внешний сюжет не динамичен и ослаблен, так как он слишком хорошо узнаваем и предсказуем. Новый смысл рождается во внутреннем

сюжете, который у Дурылина образуется посредством введения символистского образа Светлой Девы.

Ранее образ Светлой Девы в пьесах о Дон-Жуане отсутствовал. Введение его в текст пьесы и является главным новаторством Дурылина. Никто из более чем 200 предшественников писателя, обращавшихся к этой теме, ничего подобного не написал. Такое упоминание мы встретим лишь позже, в «Шагах Командора» (1910–1912) А. А. Блока. В стихотворении Блока лирический герой называет Светлой Девой донну Анну: «Дева Света! Где ты, донна Анна!»³⁰². Здесь, несомненно, идет речь о прозрении лика Вечной Женственности в человеческом, земном образе возлюбленной. Как отметил венгерский исследователь М. Дьёндьёши, «Без Нее, без Света (воплощения Вечно-Женственного) лирическое *я* не может и не хочет жить»³⁰³. Трактовки образа Дон Жуана де Мараньи, представленные Проспером Мериме в повести «Души Чистилища» («*Les âmes du Purgatoire*», 1834), изображали не только приключения вечного героя-любownika, но и раскаяние Дон Жуана и следующий за ним «путь очищения». Однако образ Мадонны или Светлой Девы не упоминался. Светлая Дева принадлежит в пьесе Дурылина не только миру трансцендентному, но и земному, ведь Дон-Жуан ищет в обращении к ней совсем не покаяния, а, напротив, исполнения своей мечты найти идеальную возлюбленную, которой он хочет обладать во вполне земном смысле: «Когда ж неведомый — Светлейший образец / Сияющей и редкостной жены / Здесь принял, вечной просяив красой, — / Клянусь тогда и Господом, и адом! / Моей светлейшая Синьора будет! / Чистейшая из чистых жен и дев — / Одна навек Жуану суждена. / Не разделит нас смерти темный зев. / Она моя, и мне обручена. / <...> Клянусь! — она навек моя всецело — / Моя душа, и мысль ее, и тело»³⁰⁴.

Дон-Жуан Дурылина, таким образом, наиболее духовно дерзок из всех прошлых героев в этом ряду, ведь другие герои любили и обманывали только земных женщин. Да, среди них были и монахини, и честные вдовы (недаром Дону Анну Гуан называет небесной), но попытаться обладать Божеством может только человек, который уже не видит и не чувствует разницы между Божественным и человеческим. Автор показывает глубину онтологического бесчувствия, которое является следствием всей стихийной, легкомысленной жизни героя. И здесь автор, безусловно, идет также и за Пушкиным (который в своей трагедии

использовал и аккумулировал весь предыдущий мировой опыт разработки темы Дон Жуана). Понятие «онтологический» понимается нами в значении «бытийный» (онтология — учение о бытии) вслед за В. Е. Хализевым³⁰⁵.

Остановимся теперь на модернистских образах-символах. Прежде всего это образы-символы Дон-Жуана и Светлой Девы. Как известно, во время создания пьесы Дурылиным символизм переживал очередной период своего развития. Поэтому без учета символистского контекста воплощений образа Дон-Жуана в литературе его образ у Дурылина будет прочитан поверхностно. Л. А. Колобаева в своем исследовании убедительно проанализировала литературный контекст обращения писателей «серебряного века» к этому образу. Это «Шаги Командора» и поэма «Возмездие» (1921) А. А. Блока, «Дон-Жуан. Отрывки из ненаписанной поэмы» (1898) и «Тип Дон Жуана в мировой литературе» (1903) К. Д. Бальмонта, «Дон-Жуан» (1900) В. Я. Брюсова, «Дон-Жуан» (1917) М. И. Цветаевой и др.³⁰⁶ Однако, на наш взгляд, образ Дон-Жуана Дурылина ближе всего к блоковскому своим трагизмом. «Стихотворение Блока начато и завершено символами вины Дон-Жуана, образом его невольной жертвы — Донны Анны»³⁰⁷. Именно поэтому у Блока образ трагичнее, чем брюсовский и бальмонтский. Дурылинский же Дон-Жуан не менее трагичен, чем блоковский, и, более того, готов к самопожертвованию ради своей любви: «Не кончен путь. Вперед! Еще есть силы. Нагонишь? В путь! Быстрее! Долетим! Предел один — предел могилы!»³⁰⁸ Он не только не губит никого и не обманывает, но терзается мыслью о том, верна ли ему его возлюбленная. И, может быть, есть определенный смысл в том, что вторая и третья части пьесы не были написаны Дурылиным: образ героя, готового к самопожертвованию и, наверное, поэтому спасенного Светлой Девой, остался в памяти читателя действительно прекрасным. А фигура Дон-Жуана, застывшего на коне перед обрывом, за которым открывается морская даль, безусловно, вызывает в читательской памяти образ Медного всадника со всем комплексом эсхатологических смыслов, актуализированных не только Блоком («“Медный Всадник”, — все мы находимся в вибрациях его меди»³⁰⁹ — запись от 26 марта 1910 г. по поводу доклада Вяч. И. Иванова о символизме), но и другими символистами. В этом образе и таком почти статуарном его завершении (конь замер и почти нависает над обрывом) Дурылин, несомненно,

создает художественный прогноз исторического будущего, предчувствия обрыва всех основ русской жизни. «Художественный символ в такие эпохи может действительно стать формой опережающего отражения пришедшей в движение исторической реальности, если художник обладает чутьем к истине, к смыслу главных тенденций бытия»³¹⁰. Таким образом, автор переносит европейский материал на русскую почву. У него получился не только обрусевший Дон-Жуан, но и русская Мадонна. Примечательно в данном случае то, что статуарность как Мадонны, так и Дон-Жуана не только выделяет этих персонажей среди других героев пьесы, но и, можно предположить, является одним из способов символизации этих образов. Вероятно, Дурылин также здесь ориентировался на Пушкина, для произведений которого была важна статуарность («Медный всадник», «Каменный гость», «Сказка о золотом петушке»), о чем в свое время поведал Р. О. Якобсон³¹¹. В то же время наш автор почти полностью «переписал» пушкинский текст. У Дурылина статуя не губит, а спасает запутавшегося героя, хотя, безусловно, она и здесь, как у Пушкина, обладает большей властью, чем сам герой. В этом контексте перспективным представляется исследование символики и мифологии статуи в творчестве Дурылина, ведь образы статуи встречаются в других произведениях писателя (например, в рассказе «Две статуи», 1908).

Примечательно, что Дурылин дает Мадонне несколько имен: Светлая Синьора, Дева Пречистая, Святая Дева, Мадонна, Светлая Дева. Заданный именной ряд позволяет искать не буквального сопоставления с каким-либо из этих образов, а дает повод задуматься над многозначностью образа. Казалось бы, в самом начале поэмы всё не так противоречиво, ведь статуя Мадонны, которую видит Дон-Жуан, в католическом храме Испании вполне естественна. Однако затем в пьесе происходит воплощение небесного образа в земной: Светлая Синьора, по словам монаха, приглашает Жуана на виллу. С этих пор светлый образ как будто бы двоится... Автором задан намек на своеобразное легкомыслие Синьоры, приглашающей одинокого путника в дом. Образ Синьоры словно сходит с иконы в мир и ассоциируется скорее с образом возрожденческой Мадонны, Прекрасной Дамы или женщины, похожей на нее, ведь портрет Синьоры, описанный в пьесе, воссоздает этот образ: «Той красоте, какой блесит синьора, / Подобий не видал. Ее черты / Небесными мне кажутся

чертами. / Как бы со стен капеллы Ватикана / Сам Рафаэль Мадонны лик создал. / Она сошла — и дивные те краски / Неведомой исполнились жизнью / И светом звездным заблистали, / И улыбнулись уста безмолвно / Чарующей и нежною улыбкой, / И черные ресницы задрожали, / И губы заалели, как коралл, / И грудь дыханьем внешним задышала...»³¹²

Однако, как известно, «возрожденческие мадонны уже давно перестали быть иконами, а становились светскими портретами, и притом определенного типа дам, так или иначе близких художнику»³¹³. Ассоциации с образом Прекрасной Дамы также подчеркивают эту особенность: «...эротизм пронизывает всю куртуазную культуру средневековья, и рыцарский культ Прекрасной Дамы не отчужден от конкретно-чувственных форм»³¹⁴.

Изображение мотива «искушения» сопровождается авторским указанием на то, что монах, передающий приглашение, является дьявольским ликом, а не служителем Христа. Подобные вариации истолкования богородичного образа можно найти в драме Блока «Незнакомка». Образ дурьилинской Святой Девы обнаруживает интертекстуальные связи с героиней блоковской драмы, носящей символическое имя Мария. Это имя отсылает читателя к образу Богородицы, который у Блока трансформируется в изображение мадонны, «падучей девы-звезды», желающей «земных речей»³¹⁵. Несмотря на идеальность и неотмирность Святой Девы, Дон-Жуан желает приблизить ее к себе и овладеть этой звездой. В блоковской драме «Незнакомка» этот сюжет разворачивается до своего завершения: «пала звезда — Мария»³¹⁶, а у Дурылина он лишь намечен. Такой тип героини характерен для лирики Блока, восходящей к философии и поэзии Соловьева. В пьесе Блока можно отметить соловьевский пафос соединения человеческого с небесным, земной страсти — с молитвенным настроением. Отмечая сходство изображенного Дурылиным лика Мадонны и ее же лика, воспетого Соловьевым в поэме «Три свидания», можно сделать вывод о том, что все же ключом к прочтению этого образа может стать соловьевская идея Вечной Женственности, Софии, Души Мира, способной преобразить грешное человечество. В этом смысле встречи Дон Жуана со Светлой Девой можно прочесть как косвенное отражение трех встреч самого Владимира Соловьева с Софией. Как отмечалось исследователями, «важнейшее структурообразующее событие его [Соловьева] стихов — не простая фиксация двоемирия,

а момент перехода границы между этими мирами»³¹⁷. В пьесе Дурылина, повествующей о встречах со Светлой Девой, реализован известный соловьевский сюжет «нисхождения Софии», воплощенной в образе Светлой Девы. В лирике Соловьева он также встречается в стихотворениях «Близко, далеко, не здесь и не там...» (1876), «Под чуждой властью знойной выюги...» (1882), «В землю обетованную» (1886), «Неопалимая Купина» (1891). Характерно, что Соловьев подчеркивал не только духовную, но и внешнюю красоту облика Вечной Женственности, не уступающей «Афродите мирской». Как видно из предложенного анализа, Дурылин ориентируется на соловьевскую интерпретацию образа Вечной Женственности, но учитывает при этом и опыт блоковского прочтения («падшая София» и др.) Прекрасной Дамы.

Важность именно соловьевского образа Вечной Женственности, восходящего к определенному варианту толкования христианской Софии Премудрости Божией, для Дурылина подтверждается тем, что позже, в 1912 г., писатель становится бессменным секретарем Религиозно-философского общества памяти Вл. Соловьева, пишет ряд статей, в которых затрагивает проблемы софиологии в культуре «серебряного века»: «Рихард Вагнер и Россия» (1913), «Церковь Невидимого Града» (1914). Свое понимание Софии писатель выразил также в работе «Град Софии. Царьград и Святая София в русском народном религиозном сознании» (1915) и переписке с П. А. Флоренским³¹⁸.

На этом этапе исследования и интерпретации пьесы закономерно возникает непростой вопрос о том, продолжает ли в данном случае Дурылин литературную традицию или использует сугубо интертекстуальные стратегии, создавая, по сути, центонный текст, в котором все уже было когда-то кем-то сказано? Размышляя об этой проблеме, П. Е. Бухаркин высказал мысль о том, что допустимо говорить только об исторически меняющихся формах интертекстуальности, зависящих от исторического контекста³¹⁹: «Княжнин или Кантемир могут брать у Расина или Горация не только отдельные образы и мотивы, но и целые фрагменты, однако при этом они не совсем “заимствуют” у этих классиков, а скорее черпают из широкого резервуара идеальных жанровых образцов. При подобном подходе никогда не возникает той фрагментарной “мозаики цитаций”, о которой писала Юлия Кристева. Поэтому, с точки зрения докладчика (Бухаркина, чья мысль здесь

излагается. — *Е. К.*), по отношению к “культуре готового слова” предпочтительней отказаться от понятия интертекстуальности в пользу широко понимаемой “топики”»³²⁰.

Применительно к нашей проблеме можно сразу же вспомнить о том, что разработок темы Дон Жуана существует более шестисот³²¹. И совершенно очевидно, что каждая последующая интерпретация, предлагая самобытную версию, ориентируется на те или иные литературные разработки известного сюжета. За четыре столетия существования и воплощения легенды о Дон Жуане «плотность» литературных перекличек между текстами достигла того уровня, когда вычлнить и очертить интертекстуальное поле возможных источников каждой отдельной интерпретации вряд ли представляется возможным, так как речь идет, конечно же, не об упомянутой «мозаике цитаций», а о том широком резервуаре «идеальных жанровых образцов», скорее, о традиции. Нам представляется уместным, если речь идет о пьесе Дурюлина, говорить о модернистской или традиционалистской интертекстуальности.

«Традиционалистская» интертекстуальность не противопоставляется традиции, она вычленяется, как об этом писал М. М. Бахтин, из традиции в отношениях «целое — часть целого», таким образом становясь уже понятием традиции. Для М. М. Бахтина, настаивавшего на рассмотрении произведений в категориях масштабного историзма, оказалось важным понятие «большого диалога», или «диалога в большом времени». При этом ученый имел в виду в том числе и взаимодействие с традицией, которая в условиях диалога уже не казалась безгласным объектом, пассивным материалом. Она становилась «выразительным и говорящим смыслом, “голосом”, включенным в диалогический контекст большого времени, притом голосом, которому “все предстоит еще”»³²². Введение мотивировки интертекстуальности, трансформации семантических значений интертекстуального элемента, направленность интертекстуального приема на конструирование цельного нового смысла позволяют выделить «традиционалистскую» интертекстуальность, которая обнаруживается и у модернистов. Интертекстуальность направлена на создание нового смысла, сохраняя при этом комплементарное отношение к претексту и задаваемой им традиции. Подчеркнем, что создание нового смысла, семантические трансформации являются важнейшим следствием интертекстуальности. Н. Пьеге-Гро,

говоря о подобном явлении, называет его особым режимом интертекстуальности, который «целиком вписывается в рамки определенной эпохи и определенной эстетики. Он также примечателен тем, что наделяет произведения особой силой — силой авторитета, придает им устойчивость традиции, наделяет ценностью прошлого как гаранта идеала Прекрасного и идеала рациональности. Подобный режим говорит о том, что вопреки тем нормам, которые попыталась навязать нам современная эпоха, интертекстуальность смогла сохранить непрерывность традиции и оказалась совместимой с идеей образа»³²³.

В рамках традиции отсылки к чужим текстам становятся сигналами притяжения или отталкивания на разных уровнях — на уровне стиля, жанра, метода.

Чтобы более четко представить соотношение этих категорий (традиции и интертекстуальности), отметим, что, вычленившись из традиции, интертекстуальность первоначально относится к ней как «часть к целому». Отталкиваясь от традиции, интертекстуальность рассматривает ее как «семантико-идеологический предтекст» (Пьеге-Гро). Нивелируя авторитет и преемственность, интертекстуальность постепенно превращается в особый механизм взаимодействия текстов, при котором приращение смысла, семантические трансформации затрагивают не только текст-реципиент, но и текст-донор. Интертекстуальность может либо занимать комплиментарную позицию по отношению к традиции («интертекстуальность в рамках традиции» — Пьеге-Гро), либо разрушать или игнорировать традицию (интертекстуальность постмодернистского типа). Вся предшествующая литература в таком случае воспринимается не как источник традиции, а как целостный «претекстовый тематический мир», в котором новый смысл может сформироваться принципиально вне традиции: «Выведенные значения локализуются вне традиции, *hic et nunc*, и тем самым читателю предоставляется возможность опознать такого рода искусство как “новаторское”»³²⁴.

Таким образом, Дурылин, пользуясь эстетическими возможностями символизма при создании образа Дон-Жуана и открытиями «новой драмы», использует «интертекстуальность в рамках традиции».

Примечательно, что открытия Дурылина в трактовке образа возлюбленной Дон-Жуана получили свое продолжение в литературе XXI в., в частности в произведении итальянского писателя

А. Барикко «Дон Жуан». Дон Жуан Барикко, — хотя он и герой эпохи не символизма, а скорее постмодернизма с его амбивалентным отношением к нравственности, — также влюблен скорее не в женщину, а в ее вечно женственный образ. Согласно наблюдениям Я. В. Погребной, «Барикко показывает героя-философа, который любит идею женщины, женщину вообще. Герой Барикко влюблен в женственность, которая присуща в разных формах каждой женщине. Таким образом, Барикко сообщает объекту поисков героя статус абстракции, идеи, тем самым подчеркивая стремление обладать идеей во множестве ее материальных воплощений, конкретных персонификаций в образах конкретных женщин»³²⁵.

Тот факт, что А. Барикко, вероятно, не читал пьесу Дурылина, но абсолютно независимо от него пошел в разработке концепции героя тем же путем, указывает на то, что дурылинская версия разработки вечного типа Дон Жуана оказалась весьма «жизнеспособной» и творчески продуктивной.

Подводя итоги исследования, можно предположить, что дурылинский сюжет порожден не только соловьевскими софиологическими идеями, но и неохристианством Д. С. Мережковского. Эти идеи снимают намеченные контрастные антиномии и все же позволяют говорить о том, что ведущим здесь является не мотив искушения страстью, но мотив прощения и поиска героем небесной чистоты, пусть и не осознаваемый Дон-Жуаном. *Сюжет прощения* создается Дурылиным путем введения Светлой Девы в действие пьесы. Светлая Синьора, воплощающая Вечную Женственность, замещает в тексте фигуру Командора, исключенного из списка действующих лиц пьесы. Это позволило писателю создать не только самобытную и яркую версию трактовки вечного героя, но и художественно отразить важнейшие мотивы эстетики символизма. В таком контексте мотив прощения и спасения Дон-Жуана Светлой Девой получает более глубокое философское осмысление: *это спасение не только Дон Жуана, но и — шире — потерявшего духовные ориентиры человека предреволюционной эпохи*. Своеобразным автокомментарием к пьесе, подтверждающим данные выводы, является переписка Дурылина и Т. А. Буткевич³²⁶. 13 января 1910 г. Дурылин читает пьесу у В. Разевига, а 19 января того же года пишет Татьяне Буткевич: «Есть минуты и часы, когда кажутся точнейшей, подлиннейшей правдой такие слова: “одухотворенная плоть”, “духовная

телесность”, и есть слишком частые и многие часы, когда душу и мысль можно назвать “оплотившейся душой и мыслью” — так она тяжка, земна, неподвижна. Первые часы редки и прекрасны, вторые — часты и отвратительны. Мы заключены в пелену порока, увиты ею, но она не одно, что есть. И когда я думаю о ней, я знаю, что так надо, так надо... Солнце горит среди хаоса тьмы, безобразности, холода небытия — так надо, дух и радость скрыты пеленой праха — так надо; любовь сопряжена с обманами, похотью, грязной властью тела, — так надо. Любовь, пройди через теснины порока, тлена — и она идет, и идущий с нею восклицает: ...С каким восторгом я Сквозь ярость и мятеж борьбы, внимая кличу, Бросался в бой страстей и в буйство бытия, Чтоб вынести из мук — Любовь, свою добычу»³²⁷.

Эти строки из «Дон-Жуана» автор приводит в качестве эпиграфа «ко всему, что я думаю, говорю, пишу, делаю: и я склонен поставить его не только перед тем, что делаю я сам, думаю и т. д., но и перед тем, что думают и т. д. все»³²⁸.

На данных примерах обращения Дурылина к эстетике символизма можно сделать некоторые выводы. Не только в литературно-критических статьях, но и в художественном опыте писатель формируется как символист. Именно символизм, а не реализм станет не только «академией литературы», но и способом состояться лично, стать самобытной творческой личностью. Проблематика проанализированных рассказов и драмы «Дон Жуан» об этом свидетельствует. Опыт главного героя «Золотой осени» был вехой и внутреннего сознания Дурылина. Поэтому в рассказе «Две статуи» процесс размышления о том, что есть Истина, автор проходил вместе со своими статуарными «героями». И в символическом облике Дон-Жуана угадывается духовный портрет автора, испытывавшего на себе кризисы личности, потерявшей ценностные ориентиры в предреволюционную эпоху. В эстетическом отношении символизм также можно назвать методом, который сформировал писателя. Ведь, например, в неореалистическом произведении «Золотая осень» автор «идет» к неореализму не через реалистическую художественную парадигму, а через символистскую. Введение опыта потока сознания, лиризация повествования свидетельствуют об использовании

традиций неклассической прозы. Идея о синтезе искусств, которую отстаивали символисты, также была принята Дурылиным. Статуарные образы героев, ставших символами, многослойны, они способны стать образами, позволяющими объединить современность с пространством мифа. Именно в мифе для автора и раскрываются глубинные смыслы символов. Символ для автора раскрывается в мифе. Именно миф станет путем и образом художественного мышления Дурылина. Именно поэтому для автора статуи и статуарные герои не менее интересны, чем обыкновенные люди. Они являли собой прообраз мифа и давали свободу для мифотворчества. Это, может быть, уже в трансформированном варианте станет важным и для романа-хроники «Колокола», повести «Сударь кот», и даже для воспоминаний «В родном углу» и книги «В своем углу». Конечно, мифопоэтическая образность в этих произведениях имеет уже трансформированную природу по отношению к символистской. Но здесь нужно иметь в виду, на мой взгляд, тот факт, что до конца с символизмом Дурылин не порывает до конца творческого пути, хотя и декларирует разрыв с ним уже в романе-памфлете «Соколий пуп» (1915).

Это произведение заслуживает отдельного исследования, а в завершение этой главы я укажу лишь на то, что именно в «Соколем пупе» Дурылин декларирует впервые свой «разрыв» с символизмом. В этом, как представляется, и состоит смысл романа: это памфлет на символизм:

«Роман весьма национален —
Нам чужды всем туман и сплин, —
И, право, он совсем реален...
— А символизм? А? — спросишь ты.
“Искусство — символ”, вы забыли...
Где ж символизма в нем черты? —
“Их нет, — отвечу я, но были...”
Но поищи, — найдешь, авось...
А не найдешь, тогда, читатель,
Закрой роман и в печку брось:
Я летописец, не гадатель,
Я не искал “Соколий пуп” —
Писал, не мудрствуя лукаво...
Читатель, если ты неглуп,
Тогда ты все простишь мне, право...»³²⁹

В тексте романа автор художественно обыгрывает и «развешивает» основные символистские мифологемы. Поиск Сокольного пупа есть не что иное, как попытка символистов найти «ключи» к познанию вселенной: «“Соколий пуп” есть какая-то добрая тайна, что это какой-то талисман, или по-спортерски — допинг, которым спасется мир»³³⁰. Сапфирея, которую все также ищут, является мини-пародией на Вечную Женственность, которая также может спасти грешное человечество. Таких символистских мифологем здесь достаточно много, на них и указывает автор, говоря о следах символизма в романе. Именно «расшифровка» этих следов и составляет, по верному замечанию автора, сверхзадачу и писателя, и читателя одновременно. Таким образом, почти декларативно порывая с символизмом, Дурылин все равно смотрит на мир и человека через эти стекла — стекла символизма. В этом смысле Дурылин оставался человеком «серебряного века» до конца, как принадлежали этому веку и А. А. Ахматова (1966), и Б. Л. Пастернак (1960), — принадлежали этой эпохе, поскольку говорили одним языком. Все это, как отмечал Н. А. Богомолов, делает «вполне возможным использование интересующего нас термина, при всем отчетливом осознании его условности, как конвенционального понятия при разговоре о той эпохе русской культуры, которую мы пытались очертить выше. Как бы критически мы ни относились к понятию “серебряный век”, к его изобретателям, пропагандистам и мифологизаторам <...> “Зачем кусать нам груди кормилицы нашей? Потому что зубки прорезались?” — недоуменно спрашивал Пушкин. Прислушаемся к этому вопросу и мы»³³¹.

ГЛАВА 4

Онтологические координаты цикла С. Н. Дурылина «Рассказы Сергея Раевского»³³²

Литературное творчество Дурылина (проза, поэзия, драматургия) всегда тяготело к изображению не только быта, но и бытия, не только *realia*, а и *realioga*. Отчасти это объясняется синкретическим и междисциплинарным характером творчества писателя, ведь Дурылина можно считать и философом, и искусствоведам, и богословом, и педагогом. На стыке богословия и философии написаны статьи «Об ангелах» (1922), «В Оптиной пустыни» (1918), философии и литературы — статья «Бодлер в русском символизме» (1926), искусствоведения и литературоведения — «Репин и Гаршин» (1926), «Заметки о Нестерове» (1899) и другие работы. В художественных текстах граница иногда проходит так близко, что определить ее трудно, да и нужно ли? Ведь и в этом кроется своеобразие авторской манеры и картины мира. Непосредственным примером такой прозы является прозаический цикл «Рассказы Сергея Раевского» (1914–1926), включающий 14 произведений, центральный в творчестве писателя и выбранный поэтому для анализа. В данном случае уместно, на наш взгляд, подобрать корректный литературоведческий инструментарий, который мог бы применяться для описания художественного текста, корнями уходящего в философию, то есть такой инструментарий, который подходил бы для рассмотрения *междисциплинарного художественного явления*. Поэтому нам представляется целесообразным помимо традиционного анализа поэтики воспользоваться отчасти категориями междисциплинарного подхода к тексту, который в начале 1990-х годов Л. В. Карасев предложил называть онтологической поэтикой³³³. Такая поэтика исследует тот слой литературного произведения, «где сказываются смыслы бытия наличествующего,

выпирающего за “обычные” свои границы»³³⁴. При онтологическом подходе «истинно», т. е. неизменно, существует само бытие, рельефно, по законам текста отображенное на письме. Причем такое бытие, которое не связано с категориями пустоты или ущербности, которое «существует» как данность. Поэтому «истина» для Л. В. Карасева — «в преодолении смерти; это противостояние бытию — конечности. Человек, таким образом, оказывается и средством, и целью фундаментального бытийного сдвига, а неприятие смерти — “супракодом” человеческого существования (С. С. Хоружий)»³³⁵. Онтологический подход к тексту исходной установкой полагает «сопоставление шансов двух противоборствующих сил: понятия “жизни” и “смерти”, которые могут как угодно переиначиваться, переплетаться, маскироваться, но именно их конкретное сочетание определит собой то, что я называю “онтологической схемой” текста»³³⁶. Чтобы «нащупать» эту онтологическую схему текста, исследователь предлагает вначале обратить внимание на так называемые «пороги» или ситуации в тексте, которые обозначают некую онтологическую границу. Например, переход от жизни к смерти и наоборот. Исследование подобных эпизодов ведет к определению исходного смысла текста, который задает его идею, и эмблемы (наиболее значимой детали). Более подробно можно ознакомиться с подходом, лежащим на пересечении герменевтики, гносеологии, структурного анализа, литературоведения и философии, в указанных трудах Л. В. Карасева. Но если обобщить сказанное, то следует отметить, что «онтологическая поэтика представляет собой движение сквозь текст, сквозь описываемые события к его подоснове, к тому, что не присутствует в тексте явно, но при этом организует его как целое»³³⁷. Рассмотрим прозаический цикл Дурылина «Рассказы Сергея Раевского» с учетом этой точки зрения.

В составе цикла отчетливо выделяются три тематические группы: рассказы, где способность «быть» определяется способностью любить Другого и быть любимым («Крестная», «Троицын день», «Тлен», «Розы», «Дединька»); рассказы, где интерес автора сосредоточен на человеке, сознание которого развернуто к «пограничным» областям бытия — жизни и смерти. Эта часть цикла строится симметричным расположением рассказов, так что в одних текстах центральной является христианская онтологическая модель угрозы тления и смерти, олицетворенная главным

«героем» — демоном — и его экзистенциальными проекциями, в других, наоборот, автор представляет путь одоления бывания бытием в акте духовного воскресения личности. Тему «приражения бесовского» развивают «Жалостник», «Мышь беготня», «Три беса», «Бабушкин день» (во многом предвосхищающий «Бабушкин бес»), сюжет о воскресении — «Сладость ангелов», «На чужой могиле», «В те дни»³³⁸.

Онтологический слой данного цикла комплексно не рассматривался, хотя отдельные рассказы, такие как «Жалостник», «Три беса», «Сладость ангелов», уже привлекали внимание исследователей³³⁹. Публикатор части этого цикла, А. И. Резниченко, справедливо обратила внимание на то, что в произведениях проявляется очень важное качество дурылинского литературного творчества, а именно «поиск параллелей в разных областях наук о культуре»³⁴⁰. И для цикла в целом важна философская софиологическая модель «всеединства и целокупности твари и всеобщего восстановления всей твари в конце времен»³⁴¹. Этот тезис нам представляется убедительным, но не исчерпывающим, лишь намечающим «подступы» к проблеме, которая может быть проанализирована на конкретном материале.

4.1. Онтологические «углы» сюжета о «приражении бесовском»

Мы упоминали в начале нашей главы, что две из трех смысловых групп цикла «Рассказы Сергея Раевского» связаны с вниманием автора к тем плоскостям бытия, которые относятся к миру невидимому, к извечной борьбе демонического и ангельского начал. Как убедительно было отмечено в предисловии к публикации, «плоскость действия разворачивается не в сфере “видимого бытия”, а в сфере “незримого”, “умопостигаемого”»: области “брани духовной” бесов и ангелов за душу человеческую. Прозаическая форма для Дурылина есть способ выражения философских и богословских по преимуществу тем»³⁴². В этой части мы рассмотрим те тексты, которые объединены темой «приражения бесовского»: «Мышь беготня» (1917), «Жалостник» (1915), «Старинный триптих» (1918–1921).

Хотя хронологически рассказ «Мышь беготня. Последние листки дневника» написан после «Жалостника», именно он,

с нашей точки зрения, представляет свернутый конспект или онтологическую модель этой группы текстов. Заявленная в нем центральная тема раздвоения сознания на «я» и второе «я», за которыми наблюдает некто третий, получит развитие в «Жалостнике», где образ подсознания будет почти материализован в образе бесенка, и в «Старинном триптихе», где будут даны интересные реализации интуиций подсознательного подполья.

Название рассказа Дурылин заимствовал из стихотворения А. С. Пушкина «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» (1830), он в данном случае не продолжает и не оспаривает А. С. Пушкина, а создает контекст ситуации экзистенциального подполья: ночных раздумий и поисков самого себя. Большинство главок-фрагментов — это ночные бессонные раздумья. По поводу Пушкина он замечает: «Стихи мне не особенно нравятся. А вот Пушкина не спящего, с бессонницей, я бы посмотрел»³⁴³. Что интересовало Дурылина в Пушкине как в личности, видим из следующего высказывания: «Потом мы опять заговорили о Пушкине. — Ах, какая это книга! — воскликнул он, ведь за эту книгу можно все отдать. Если бы меня лишили всех книг на свете и оставили мне одного Пушкина, я мог бы жить. Ведь такого поэта никогда еще не было... такого человека, как Пушкин, уже не будет... Он в себе Бога и черта соединил»³⁴⁴. Именно эта загадка некой двойственности Божьего и бесовского увлекает героя, ведь и Н. В. Гоголь, и Ф. М. Достоевский понятны с этой точки зрения: «Гоголь не спит и черта боится, или Достоевский — бродит по комнате ночью, — в туфлях на босу ногу, в халате, злой, зеленый — что ж удивительного! А вот Пушкин...»³⁴⁵. Ситуация расколотого на две половины сознания стала лейтмотивом дневника автора, вернее, тех фрагментарных отрывков дневника, которые он предлагает читателю: «И всегда будут каких-то два “я”: живущий и пишуший»³⁴⁶.

Раскол сознания на две половины связан с духовным процессом поиска «я» настоящего и «я», которое уводит героя как личность с пути духовного становления в экзистенциальный тупик: «Когда же я изменял себе, — тогда ли, когда искал себя, или когда искал женщину? Для чего? Для любви? Для страсти? Для тела? — Не знаю»³⁴⁷. Поиск «самого себя» мыслится, скорее всего, как опора на такие скрепы бытия, которые помогают найти стержень самостояния. Это и есть любовь. Настоящая и единственная любовь к Тане смогла дать и вдохновение, и чувство

жизни, и ту душевную близость, которую он не испытал более. Но умерла Таня, умер ребенок, и другой «я» ожил в герое, появились другие женщины, которые не понимали своей роли в жизни героя и, можно предположить, заполняли бессобытийность пустого существования, которое превратилось в воспоминание о жизни. Автор дневника вспоминает о жизни с Таней в доме, в котором «три комнаты, где когда-то жила мама, потом Таня»³⁴⁸, вспоминает детские годы, когда «лет восьми, девяти» он плакал или «упорно молчал». Таким образом, тема ребенка возникает дважды, но здесь важнее для интерпретации онтологического слоя текста упоминание о смерти их общего с Таней ребенка, которая влечет и смерть жены, и потерю всех скреп бытия героем. В каком-то смысле повторяется ситуация, описанная в рассказе «Троицын день». Скорее всего, за знаковой и пороговой ситуацией смерти ребенка скрыт определенный смысл, связанный с темой бесовского приражения к ребенку. Это подсказано стихотворением Дурьлина «В детской» из цикла «Бесы разные»: «Невидимкой я с детьми играю. / В прятки прячусь. Ищут. Я ловлю. / Только детская теперь пуста. / Я один играю в скучной детской: / Кляча, волк, два плюшевых кота»³⁴⁹. Таким образом, в подтексте задана причина начала всех бед — «приражение бесовское». Хотя данный текст настоящим дневником назвать можно лишь условно, так как в нем очевидно доминирует художественность над документальностью и задуман он как рассказ и литературный текст, «за скобками» угадывается и личностный авторский внутренний путь, который «мерцает» в подтексте и скрыт за позой рассказчика. Например, интересна тема метафизического третьего, невидимого спутника героя рассказа: «...писать о других — это приводит их лицо к лицу к третьим, неизвестным третьим, который, кто бы он ни был, всегда лишний: и двоих-то много, чтобы знать о человеке всю правду, То, что пишу теперь, кажется, пишет другой. Оказывается, я не выношу одиночества так же, как многолюдства, а третий — для меня уже многолюдство»³⁵⁰.

Фигура неизвестного третьего возникает и в письмах к лучшему другу, В. В. Разевигу: «Я как-то двойственен. Это мучит меня. Может быть, это хорошо, эта способность “прославлять и Господа, и Дьявола”, но слишком дорого за нее платить. <...> За мыслящим, “денным” “я” есть какой-то другой, ночной, темный “я”, — может быть, то, что спириты называют подсознательным

“я”, — и иногда весь я делаюсь это второе мое, темное, другое “я”, а я люблю его не меньше первого — и не знаю, куда оно меня приведет. Что оно? Я не знаю, — потому что все знаю о нем, недостаточно, неполно, чтобы всего его обнять и объяснить <...> Слияние этих двух “я” невозможно, время еще против этого, все против, все мешает, но в грядущем оно должно быть.

Кто-то третий стоит между теми двумя, и нет ему имени.

Вот думал о нем, о Третьем, кто мешает слить тех двух... дума посвящается тебе.

ТРЕТИЙ

Мы не одни, и быть одни не можем
И Третий между нами есть.
В рожденьи, в смерти, над двоящим ложем
Его мы слышим весть.
Кто он — не знаем, лик его неясен,
Но чуем шелест тихих крыл!
И в вещих снах он — веющий — прекрасен,
Иных предстатель сил.
Узрев его, мы с ложа сна отпрянем,
И в тьме погаснет страстный крик.
С одра скорбей в последний час восстанем,
Его увидя лик.
Среду скорбей безмерную мы множим
В единстве призрачном — любить.
Мы не одни и быть одни не можем —
Слиянию не быть!»³⁵¹

Судя по образу, созданному в стихотворении, этот невидимый третий напоминает Ангела Хранителя, данного человеку от рождения и до смерти. Таким образом, можно сделать вывод, что противопоставляются два «я»: светлое и темное. Соответственно в дневнике и два внутренних сюжета: один порожден светлым «я» — это сюжет, связанный с линией детства и любви к Тане, а второй — темным «я», которое обозначено подсознательным подпольем, бездумными встречами-невстречами с женщинами, рассказами-фрагментами о родственниках-самоубийцах: прадеде Семене Ивановиче, дяде Алексее Митриче и Паше, маминим воспитаннике, который утопился от несчастной любви. При чем два сюжета развиваются пунктирно — один, прерываясь, продолжается снова. Таня способна являться герою во сне.

Символический знак ее присутствия — свеча, оставленная герою на столе и символизирующая тепло и свет, которые она дарит автору-рассказчику. Поэтому герой сравнивает себя с осенним днем, «которым играет тепло и холод, а он все один в пурпуре и багреце»³⁵². Мотивы тепла и холода также связаны с сюжетами двух «я» — одно с образами тепла, другое — холода, и тем самым с двумя главными оппозициями бытия и бывания, характерными для творчества Дурылина. Эту оппозицию поясняет сам автор в работе «Об ангелах»: «Человек растерял свое истинное “я”, он “потерял себя”, он жив, он живет и, по-видимому, весь налицо; ходит, действует, размножается, мыслит, — но он потерял *себя*: его действия все, по-видимому, сохранены и продолжают, но ни одно из них не являет в действительности *его*, — его истинную существенность, и вся сумма его действий, переживаний, мыслей, состояний не составляют еще *Его*: Он, Богом замысленный и Богом сотворенный, *потерян*, подменен другим, не существующим, а только бывающим. <...> Его нет, — и, говоря про себя “я”, он обманывается и обманывает: “я” это *действительное*, а не кажущееся, ему еще надо обрести, — в процессе возврата к утерянному — *себе*. Но это утерянное, но не исчезнувшее “я” и есть его *ангел-хранитель*, “хранящий” его от окончательного распада, от гееннского разложения, от несущие “я” в бесконечности их дробления и, несмотря на свое самоутверждение, не имеющего никакого действительного бытия, и даже бывания»³⁵³.

«Когда человек возвращается к истинному действию и деянию в Боге, когда он бессмертно действует (а только бессмертное действие есть действие в действительности, ибо она пребывает, а не только бывает) — тогда его действие равно действию Ангела: его действующее “я” есть как бы *действующий Ангел*: “я” человеческое обретает себя, как действительное, бессмертно сущее “я” — в “я” ангельском. <...> Человек всегда динамичен; его бывание земное всегда кроет в себе семена — готовые, пусть еще невидимы ростки — или к небесному пребыванию в вечном, — или к без-божному, без-любовному псевдобытию, а на самом деле, небытию — во ад»³⁵⁴. Перетекание одного внутреннего сюжета в другой, соединение светлого и темного основывается не только на христианской мысли, здесь ощутимо и влияние философии Платона с ее резким противопоставлением души и тела. Именно поэтому такое упоминание

о Тане, как «никогда мне не хотелось ее тела <...> а только одну ее я любил», навечно именно этими философскими идеями. Соединение же в одном человеке ангельского и демонического — ответ идей Плотина и Оригена, которыми Дурылин увлекается в этот период. Оригеновская идея восстановления падшей твари (демонов) и возможность их покаяния влияла на становление мировоззрения Дурылина, что ярко будет отражено в «Жалостнике».

В этом тексте образ демона не визуализирован, но постоянно звучащая аудиальная метафора «мышьей беготни» связана с ощущением «шума жизни» и в подтексте — с переживаемыми моментами бывания, а не бытия: «Мыши надоели. <...> Шелестят где-то и наполняют дом бумагой, грызут книги. Ночью растет темный томящийся шум, выплывает из всех углов. <...> Эта тайная мышьяная молвь начинает раздражать меня»³⁵⁵. Итог дневниковых записей знаменует скорее торжество второго «я»: «Я схожу с ума. Я глупею. <...> Тесно. Ходу нет. Только для беготни, для суетни, с места на место туда и сюда, сюда и туда. На месте, все в круге, все здесь, все здесь»³⁵⁶. Однако такой минорный итог «Мышьей беготни» будет оспорен в «Жалостнике», где Дурылина будет занимать идея восстановления всеединства твари. Здесь же автор следует скорее за Ф. М. Достоевским с его «Записками из подполья», в которых само подсознательное подполье является также путем в экзистенциальный тупик, из которого герой найти выход не способен.

Онтологический слой этого яркого и занимательного сюжета о спасении бесенка в «Жалостнике» и составляет осмысление идеи о всеединстве: «...жалость к злу, желание протянуть луковку даже бесам и вытащить их из геенны»³⁵⁷. Так же видит концепцию основной идеи рассказа А. И. Резниченко, устанавливающая при интерпретации этого текста философский контур обсуждаемой автором идеи: «Тема всеединства и целокупности твари и всеобщего восстановления всей твари в конце времен — также не являются чем-то новым. Это — содержание, по крайней мере, целого направления в русской философской традиции, а именно софиологического, где сама онтологическая модель предполагает именно такую возможность решения проблемы зла»³⁵⁸. Однако сам Дурылин часто признавался в том, что мысль его чужда всякому механицизму. Поэтому такое прочтение, как нам кажется, нуждается в уточнении, ведь концовка рассказа

и удачное избавление от навязчивого бесенка, просящего о помиловании, говорят о том, что автор не следовал в точности «оптимистической» патрологии Оригена, а ориентировался, как это показала М. М. Лоевская, на «Повесть о бесе Зерефере» и «Скитский патерик»³⁵⁹, где высказывается святоотеческое мнение о том, что падшие ангелы, то есть демоны, не могут покаяться. Сюжет о бесенке — это, безусловно, след увлечения указанными философскими идеями и также удачный, яркий сюжетный ход, привлекающий читателя. К тому же, как нам кажется, обращение к фигуре демона свидетельствует об увлечении М. Ю. Лермонтовым, как об этом говорил С. И. Фудель, называвший его «любимым поэтическим образом»³⁶⁰ Дурылина. Этот образ интерпретируется писателем на онтологическом уровне и поэтому, хотя и «резко отличается от романтической демонологии Лермонтова»³⁶¹, он, несомненно, лермонтовский — здесь важна сама ситуация «приражения бесовского», объединяющая двух писателей³⁶². Хотя дурылинский образ бесенка не визуализирован, в отличие от лермонтовского, элементы очеловечивания демона есть — в рассказе звучит его детский голосок.

В «Жалостнике» образы подсознательного подполья, представленные в «Мышьей беготне», развернуты. Финал рассказа все же оптимистичен: если падшему ангелу воскресение не суждено, то человек способен реализовать и реализует свой онтологический шанс «быть». Дурылина прежде всего интересует антропологический аспект онтологических проблем. Именно человек стоит на перекрестке бытия и бывания. Поэтому параллельно с историей главного героя развивается сюжет своеобразного двойника — Петьки-чертыханца, сгоревшего в бане после того, как изрубил икону Преображения. Тема свободы воли, согласно мысли автора, была для него одной из главных. Ей он также уделяет внимание и в одном из лучших своих произведений — «Старинном триптихе». О нем автор сделал такую запись в «Троицких записках»: «6 четв<ерг>». Кончил сегодня рассказ. Сережа в январе говорил мне, что я должен кончить. Здесь читать мне его некому — разве Мише. Я мог бы, чувствую, писать десятки рассказов, не хуже этого, а он лучше “Жалостника”: сжатее, точнее, гуще. Вспоминаю Нестерова — он всегда говорил мне: “на статьи, чтобы их писать, люди найдутся, а на это — нет. Достоевский своим *романом* больше сделал для православия, чем богословы десятками томов, ибо его прочли

все". То же всегда говорил мне и покойный В. А. Кожевников»³⁶³. Этой характеристикой автор сразу же задает онтологический ракурс рассмотрения трех рассказов, объединенных в трилогию или триптих: «Дедов бес», «Бабушкин бес», «Гришкин бес». Объединяющая скрепа — история о бесе — это не только основа сюжета рассказов о «приращении бесовском», но и та координата или точка отсчета, позволяющая детерминировать особенности авторской точки зрения и задающая сразу же метафизический ракурс видения. Первая часть трилогии — рассказ о Патрикии Древлянинове — погружена в интертекстуальное поле литературы XIX и XX веков, поэтому на данном фоне мы рассмотрим коллизию этого рассказа. Прежде всего это «Почему так случилось» (1944) И. С. Шмелева.

В рассказе «Почему так случилось» писатель обращается к изображению интеллигентского сознания, утрачивающего ощущение живой веры. И. С. Шмелев размышляет над поисками «общей идеи» старым профессором-античником.

Безымянный профессор, что еще более подчеркивает типичность образа, в конце жизни решает «подвести все итоги», объяснить самому себе в своей главной книге, «почему так случилось» — «а именно — революция и все, что произошло, как ее следствие»³⁶⁴. Если Чехову в «Скучной истории» (1889) для развития сюжета нужна была жизненная коллизия (поиск ответа для воспитанницы Кати, предсмертная болезнь героя), то Шмелев уже вовсе отходит от конкретной бытовой событийности. Перед нами вполне модернистский прием: изображение потока сознания, уясняющего для себя экзистенциальные проблемы. Эти особенности позволяют ввести прозу Шмелева в модернистский контекст. Отказ от сюжетно-фабульного развертывания, субъективизация повествования, ассоциативное сцепление сцен и эпизодов ведут к «размыванию» границ традиционных жанров и переоценке значения сюжета как конструктивного принципа прозы»³⁶⁵. Подобный принцип свойственен и Дурылину: «...видимое отсутствие сюжета (статичный сюжет) продиктовано символическим содержанием прозы — плоскость действия разворачивается не в сфере “видимого бытия”, а в сфере “незримого”, “умопостигаемого”: области “брани духовной” бесов и ангелов за душу человеческую»³⁶⁶.

Героем дурылинского повествования становится Патрикий Патрикиевич Древлянинов — так же, как и профессор у Шмелева,

человек «в чинах» (генерал в отставке), проводящий свою старость на покое в Москве. В повести «Дедов бес» (первая часть триптиха) автор подводит итог всей прожитой жизни генерала с ее бессмысленностью и бесцельностью. Описывая жизнь Древлянинова, автор не только не перечисляет заслуг перед Отечеством, но и вообще не показывает героя как человека деятельного. Есть только описание повышений по службе («шли большие чины дедушке»), а также известия о том, что Древлянинов рано получил генеральство. Содержанием же жизни становится увлечение азартной карточной игрой и, более того, неумная, безудержная страсть к ней, заслонившая и службу, и жену, Фаину Власьевну, и детей. И как пик, как апофеоз погружения в глубины демонического (здесь стоит вспомнить и антихристианскую символику карт, профанирующую событие распятия Христа) показан эпизод с появлением беса Зеленчука. Симптоматично, что бес появляется, видимо обнаруживает себя в момент краха, первого за всю жизнь поражения генерала на карточном поле: «Лицо дедушки было зелено и мертво. Только глаза горели ненасытной жаждой игры — и руки трепетали, судорожно протягивая карты. <...> У самого воротника, примостившись цепко и ловко, на эполетном золоте сидел маленький зеленый чертик»³⁶⁷. Именно в этот момент безудержной страсти дедушка становится наиболее имманентен миру демонического, которому поэтому теперь позволено явно обнаружить себя, очеловечиться, сделать Древлянинова подвластным себе, постепенно ведя его к неминуемой гибели: «На пятую ночь дедушка знал, что он ходит по всему его телу: дедушка не просыпался, но поутру все тело было мятое, вялое, усталое, — точно прошли по нему и придавили ногами. <...> В этот день Пафнutyч понял, что дедушка гибнет и, если не помочь чем-то и как-то теперь же, немедленно, то непременно погибнет»³⁶⁸.

Изображая беса, Дурылин опирается на опыт классиков — Пушкина, Гоголя и особенно Достоевского («Братья Карамазовы») — и идет дальше, создавая не просто очеловеченный образ Зеленчука, но образ, вызывающий у любого читателя отвращение, недвусмысленно помогая понять, что такое нечисть: «...ни один великий писатель, изобразивший беса, что Пушкин, что Гоголь, что Достоевский, не дал такого сильного и точного рисунка, как Дурылин. Здесь черт не ведет диспутов, не дурачится, а вызывает совершенно не поддающееся мысли и описанию

омерзение, ужас, как и должно быть: “У вас на эполете черт!” — кричит вдруг счастливый игрок. И все. Что тут еще сказать?»³⁶⁹ В этом для Дурылина и состоит цель создания сюжета о бесе. Для писателя это своего рода апофатическое богословие, строящее доказательство о существовании Божьем через отрицание. Бытие Божие и сила Креста становятся особо живо действующими в мире в момент победы над демоническим. Именно юродивый дает душеспасительный совет Пафнutyичу: «Кыш, брысь, зеленюк под шесток! Крести, накрещивай. Где вершок, там кресток»³⁷⁰. Пафнutyич понял иносказание правильно: пришел да и разложил бумажные крестики в комнате генерала повсюду, крестил и самого дедушку с ног до головы, читая 90-й псалом.

Именно в это время, во сне, случается основное кульминационное событие: борьба за душу Древлянинова, происходящая в метафизическом пространстве. Образы «зеленого тумана», «зеленого колеса», в которое Зеленчук пытается втянуть дедушку, ассоциируются у него со смертью. Более того, Древлянинов духовно переживает саму смерть: «Зеленый стремительно крутился, как белка — в колесе, и втягивал дедушку в зеленое колесо <...> оно ширилось, хватывало все больше и больше места, и дедушка ничего уже не видел: зеленый туман застилал ему глаза. <...> “Не хочу! Умираю! Не хочу!”»³⁷¹.

Но, как и положено в русской духовной традиции, «для того чтобы *воскреснуть*, необходимы не только страдания, но и — в пределе — смерть “ветхого” человека: Воскресения без смерти не бывает. Воскресение — это не возрождение заново, не “повторение” природного цикла. Это переход в качественно иное измерение, преодоление смерти посредством духовного спасения»³⁷². Метафизическое переживание смерти действительно послужило воскресению Патрикия Патрикиевича. Первое, что он видит, очнувшись, крест: «...и на груди у него не было зеленого, а был большой белый крест»³⁷³. Генерал проходит свой путь очищения, свой крестный путь, свою голгофу и свое воскресение. Дурылин напрямую связывает этот путь героя с литургическим циклом. Ведь появление и «сражение с нечистым» происходит в великопостное время. Накануне Пасхи и Страстной недели и происходит очистительный сон дедушки: «...к Пасхе дедушке стало лучше»³⁷⁴. Паломничество героя к Пасхе и составляет сюжет этой повести, еще раз актуализируя важность *пасхального архетипа* для русской литературы³⁷⁵. Сказанное позволяет отнести

повесть к произведениям *реализма в высшем смысле*, имеющего свою поэтику и картину мира. Под этим термином я понимаю, вслед за К. А. Степانياном, «художественное воссоздание реального мира в предельно объемном физическом и метафизическом измерении и изображение человеческой личности в максимально возможной онтологической глубине»³⁷⁶. Таким образом, имеется в виду художественная характеристика как небесной, так и земной реальности в «их взаимопроникновении». При этом этот метод учитывает прежде всего исследование не столько специфики мировоззрения, акт христианской веры как таковой, а рассмотрение воплощения такого типа сознания в художественном тексте. Такая характеристика метода внеисторична, она не исключает отнесение дурылинской прозы к модернистской (символистской, постсимволистской) и неореалистической.

В рассказе «Почему так случилось» Шмелев не только подводит итог жизненным воззрениям профессора, но и осмысляет в данном ракурсе всю историю русской литературы — от А. С. Пушкина до В. В. Розанова. Предметом размышлений становится жизнь, запечатленная в произведениях литературы. И. В. Гете, А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, В. Г. Белинский, Н. Г. Чернышевский, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой, В. В. Розанов — далеко не полный список интертекстуальных источников. Реальность рассматривается сквозь призму литературы, утрачивая первичность. Она «олитературируется», интертекстуализируется. Литературные персонажи становятся реальными лицами (Иван Федорович Карамзев и др.).

Как уже было отмечено, тема и проблема рассказа восходят к А. П. Чехову. Чеховскую проблематику дополняет обращение к А. С. Пушкину. Вчитываясь в который раз в стихотворение Пушкина «Воспоминание», профессор обращает внимание на семантическую значимость формальных элементов поэтического текста: «...томительные три “т”»: “В уме, подавленном т-оской, т-еснится т-яжких дум избыток”. Нашел еще три “и”»: “воспоминание безмолвно предо мной свой дл-и-инный разв-и-вает св-и-ток”. В этих “и” чувствовалось ему бесконечно-томящая мука “угрызений”. Усмотрел и другие “и”, еще больше усиливающие томленье: “И... — с отвращением читая жизнь мою...” “И... — горько жалуюсь, и... горько слезы лью...” “И это д в о й н о е — ,горько‘!” “Но строк печальных не смываю”»³⁷⁷. Обдумывая ошибки, герой приходит к покаянию. Он вспоминает оценку

пушкинского текста В. В. Розановым, который называл это стихотворение «50-м псалмом для всего человечества». «Правда <...> это — наш покаянный псалом, русского духа-гения»³⁷⁸. Профессору близка розановская точка зрения: «Пушкин... я его *ел*. Уже знаешь страницу, сцену: и перечтешь вновь; но это — *еда*. Вошло в меня, бежит в крови, освежает мозг, чистит душу от грехов. Его

Когда для смертного умолкнет шумный день

одинаково с 50-м псалмом («Помилуй мя, Боже»). Так же велико, оглушительно и религиозно. Такая же правда»³⁷⁹. Стихотворение действует на профессора по-розановски: заставляет неверующего вспомнить о церковном покаянии в таинстве исповеди, через боление и страдание о грехах избавиться от них. Очищающее душу профессора воспоминание и составляет сюжет данного рассказа. Таким образом, мотив избавления от «ветхого человека» составляет сюжет как дурылинского, так и шмелевского текста.

Следующим воспоминанием становятся детские годы: частые походы в Большой театр на «Фауста» с Бутенко в роли Мефистофеля. Детские воспоминания дают импульс дальнейшему сюжетному развитию, порождая диалог словно воплотившегося Мефистофеля (в облике того же Бутенко) и профессора. Эти эпизоды профессорского детства И. С. Шмелев взял из собственной биографии и почти дословно описал в «Музыкальной истории» (1932). Сам образ ребенка достраивается благодаря автоинтертекстуальным связям: будущий профессор оказывается сродни цельно и искренне верующему Ванечке, для которого весь мир полон Божьего присутствия. В таком контексте все покаяние уже стареющего профессора прочитывается как возврат к себе прежнему как себе истинному, к утерянной чистоте, дающей почувствовать полноту и радость бытия.

Детские воспоминания о «Фаусте» предстают поэтической реальностью: Бутенко в роли Мефистофеля, который «чудесно просто давал “черта” без всяких выкрутней»³⁸⁰; «простой, без “демонического”», оживает в рассказе И. С. Шмелева, подобно Зеленчуку Дурылина становится собеседником и судьей профессора. Автор сохраняет традицию «очеловеченного» изображения демонического образа («Фауст» И. В. Гете, «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского, позднее — «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова).

Вслед за Ф. М. Достоевским И. С. Шмелев вводит сновидческую мотивировку появления Мефистофеля, достигая таким способом эффекта «мерцающей» реальности. Диалог профессора с Мефистофелем может восприниматься двояко: как «реальный» и как условный эпизод. Однако если Мефистофель Гете, черт Ф. М. Достоевского, Зеленчук Дурылина искушают и испытывают собеседников, то шмелевский «персонаж», беседуя с профессором, напоминает ему о его грехах, совершает анализ не только книги «Почему так случилось», но и всей его жизни, ведя к покаянию. Лукавый демон у И. С. Шмелева не профанирует сакральное, но сам, выполняя «доброе дело», становится объектом иронии автора. Используя опыт предшественников, И. С. Шмелев вступает с ними в диалогические отношения: не показывая, как Достоевский, красоту и силу зла, которыми может увлечься человек, а также избегая традиционной ситуации погубления героя злым духом (Дурылин), он превозносит только одухотворенное существование. Основная задача и кредо И. С. Шмелева состояли в том, чтобы «обожить» искусство, сделав предметом изображения духовное бытие.

Именно на «обоженное» и «необоженное» искусство подразделяются претексты в рассказе И. С. Шмелева. Вся литература оценивается «Мефистофелем» не по эстетическим, а по духовным критериям: подводящая к истинным основам бытия и профанирующая истину, то есть искажающая духовный универсум. Возможно, для размышления об этом и нужно было появление «Мефистофеля», которому, как сверхъестественному существу, позволено заглядывать в глубины подсознания и оценивать с вневременной дистанции весь человеческий опыт культуры как единое целое и также видеть прошлое профессора, его вину в подрыве религиозной веры у народа. Поскольку «Мефистофель» — дух, для него естественен религиозный дискурс, позволяющий наиболее открыто и глубоко показать драму русского человека и России, дошедшей до кровавой революции.

Осмысливая и перестраивая историю литературы, И. С. Шмелев создает свою историю культуры, выделяя в ней культуropa-рождающие и профанирующие настоящую культуру тексты. Интертекстуальное поле, таким образом, не выглядит бессистемным и хаотичным, а подчиняется авторскому заданию — «объяснить» русскому интеллигенту с помощью известных образов русской и мировой литературы, в чем причина катастрофы

России. Делает это автор путем вычленения двух существующих и определяющих развитие русской культуры традиций: православной и атеистической.

Так, чтение Чернышевского Мефистофель называет ошибками молодости, напоминая профессору о его юношеских увлечениях. Ложная теория Чернышевского, смутившая в свое время многих, не выдерживает испытания временем: «...что теперь сей “дум властитель”! Солома»³⁸¹. С иронией упоминает «Мефистофель» о «Крейцеровой сонате» Л. Н. Толстого, в которой, говоря о морали и целомудрии, писатель разжигал воображение и соблазнял неразвращенных читателей: «...попотел я с ним, а сбил-таки, на “Крейцера”! — переперчил он... сам не сознавая, а... подтолкнул, у многих слюньки накопили...»³⁸² В своих идейных построениях профессор опирался на хрестоматийные произведения Н. А. Некрасова — стихотворение «Сеятели» и поэму «Кому на Руси жить хорошо»: «...ведь как трудились, подпарывая ткань-то! Как се-яли... “разумное, доброе, вечное”... и... “спасибо вам скажет сердечное”... — но кто?! Почему так случилось?!»³⁸³ Цитируя поэта, Шмелев устами «Мефистофеля» оспаривает его идеалы, показывает лживость фундамента — социальный безбожный пафос: «Я провожал тебя, и, тоже подогретый, я шептал тебе, я умолял тебя: “сей, сей, голубчик... больше, гуще... что вырастет!!!...” И... выросло: Ты напевал под визг полозьев — ...“Белинского... и Го-голя

С база-ра по-несут!”

И все, базары провалились, и мужики, и симфонисты... все разбазарилось. Кричи “ура”, — взо-шло. Хе-хехо-хо-э... взошло, взошло, взошло-о-о-о!..»³⁸⁴

Особенно выразительной и изощренной (как на семантическом уровне, так и в плане выражения, благодаря рифме: «...раз уж “пилигримы”, катый — “палимы”») интертекстуальная игра становится при обращении к стихотворению Н. А. Некрасова «Размышления у парадного подъезда», подготавливавшего революционные настроения в народе: «Да в страдную-то пору будет тебе Микита по подъездам шляться, хоша бы и “парадным”! А каков финальчик “стонный”! Нам, чертям, от сего “стона” стало тошно, “гофманские” принимали, мятные пряники жевали... все-таки у нас есть мера. Ну, ты был глупее воробья и верил. <...> И допелись-таки до стона, таки накликали»³⁸⁵. Не менее карикатурно и иронично описывает Мефистофель

«посещение» А. А. Фета: «как Фет-то “стоножалетеля” и “стонопевца” разделал! Я, я даже восхитился, сейчас же ему визит <...> тот уже в дальнее плаванье пускался... <...> Он вдруг с чего-то испугался, в ужасе прохрипел, показывая в угол, где я присел с визитом... — “он... там!.. он!.. ” и...»³⁸⁶ В этом описании Шмелев опирался на историко-литературную справку: «Замечу: случай с Фетом — точен. В отсутствие жены, накануне именин <...> Фет почувствовал невыносимый приступ сердечный... Страшное лицо, хрипел, указывая на кого-то в углу: “он... он...” — и внезапно помер»³⁸⁷.

Все перечисленные претексты объединены одним общим безбожным пафосом, расшатывающим веру — основу, стержень духовной жизни России: «Так, по мелочишкам, и своровывали, со всех бочков. Подпарывали ткань-то, “устойцы”-то шатали»³⁸⁸. Сформированный этой литературой и этой традицией профессор направлял свою деятельность на протяжении всей жизни именно на подрыв веры в народе. Под видом «просвещения» губились души многих простых людей: «Чай, прекрасно помнишь, как один туляк-извозчик, лет 20 парнишка... “подвел итог”? Я же и веревочку подсунул. И, представь... из-за “вопроса”! <...> И начаряпал на пачпорте: “прашу никак не винить, а как тапери все раскрыта, шта Бога нету, да-к мне скушно... и порешился”»³⁸⁹. Подтверждением лживости и профанности «демократической» интеллигенции для Шмелева служит прежде всего несоответствие провозглашаемых ею идеалов и их реализации в жизни: «...с “Разлюли-Малиной” <...> ты <...> в “Малоярославце”, на святотатственное-краденое, изволил кушать <...> даже “Разлюли-Малина” ужасалась, теребила за мундирчик и вопрошала: “и де ты, андел, накрал на столько?” <...> У богатой тетеньки проживал <...> Душеньку твою спасала, тянула на веревке в церковь, — упирался. И заключили вы условие, тетенькину душу успокоить: за всенощную — рублик, за обедню — вдвое, чтоб на ее глазах выстаивал»³⁹⁰.

В восприятии Шмелева атеистическая аксиология связана с использованием апофатики — формированием утверждения через отрицание. Но апофатика взаимодействует в данном рассказе с «катафатикой» — открытым изображением и утверждением православной традиции.

Выделяется ряд текстов и авторов, противостоящих безбожию и поддерживающих истинные ценности. Это, прежде всего,

Пушкин и Достоевский. «Мефистофель» отзывается о Пушкине с почтением: «Но Пушкина почитываем — у-мен! Для тренировки. Надо же знать противника, быть начеку. <...> Ну что-то в нем... це-пляет. У нас, понятно, под запретом... для зеленцы, — “да не смутятся”, — ну, под партой, как, помнишь, Чернышевского, ошибки молодости? <...> В Пушкине — остротца “сияньице”...»³⁹¹ Именно Пушкин способен подсказать ответ на вопрос профессора: «Почему так случилось?» — помочь осознать ошибки. Без пушкинского контекста книга профессора становится не разбором собственных ошибок, а их самооправданием: «Судишь себя, а... гимн»³⁹².

К ответу на главный вопрос профессора подводит стихотворение Пушкина «Два чувства дивно близки нам», в котором поэт подчеркивает важность и необходимость для России естественного пути, основанного на преемственности поколений и любви ко всему исконно русскому: «Навязчивая темка. Ответик у тебя готов... неполный только. Плохо ты знаешь Пушкина! Проглядел пустяк, но... важный. Тогда-то... Да без заглавия, ведь... проглядеть не хитро. Да и — “в скобках”! Теперь-то знаешь, спохватился... — “Два чувства дивно близки нам...” хе-хе-хе-хе-хе-э... — теперь и бли-зки да... далеки! Так вот, хочу напавить... не из любви к тебе, а так, по долгу... массажиста“»³⁹³. Оторвавшись от родных корней, профессор не может адекватно взглянуть на прошедший исторический опыт, увидеть свои ошибки и потому создает не книгу покаяния, а схоластический трактат, или, по определению Мефистофеля, «сверх-силлогизм». Опора только на логику, умственные рассуждения о бытии Божьем, которое заведомо внерационально, вызывает осуждение Мефистофеля: «...постановка, все та же... “вечного вопроса”, открывши клапан, предохранительный: “логически осмыслив”?!»³⁹⁴ В этом, по мысли Мефистофеля, профессор становится близок Ивану Федоровичу Карамазову, который в потустороннем мире демонов стал «чиновником особых поручений, сверх штата». Как профессор, так и Карамазов, мучаясь вопросом о возможности существования Бога, пытаются разрешить его на рациональном уровне: «Да, вопросик любопытный есмь? не есмь?.. Таки не решил? Пора бы... Просил... “явлений”? Получи сполна. Не в силах? Понатужься, ну же... Нет в тебе этой русской широты, а то бы!.. Правда, и дерзости особой, а так, “логически осмыслив”, как тот, “чиновник”... Тепловатый, замешан

на водичке»³⁹⁵. Помимо аксиологической интертекст выполняет здесь и характерологическую функцию: с его помощью становится понятным тип личности профессора. Кроме того, Ф. М. Достоевский интересен И. С. Шмелеву и как один из немногих гениальных художников слова, которые смогли в художественном творчестве показать грани реального и духовного мира, сделав его «осязаемым» и «предметным».

Учитывал ли И. С. Шмелев опыт Дурылина, сказать трудно. Однако на поверхности похожие интенции двух писателей — тип героя и мотивировка введения персонажа-духа, способы этой репрезентации. Несомненно родственным является и общая для Дурылина и И. С. Шмелева апелляция к Ф. М. Достоевскому и, шире, к *грибнице* русской классики. В дурылинской повести четко выделяется и пушкинский интертекст, обращение к «Пиковой даме». Но если в свое время поэтика «Пиковой дамы» пародировала штампы романтизма, то «Дедов бес», в свою очередь, иронизировал над поэтикой мистической повести 1830-х гг. с ее апофеозом тайны. Маркером этой полемической иронии также служит карта, непобедимый «валет пик», приносящий неизменную удачу. Карта, как и у А. С. Пушкина, оказывается однажды «бита». Однако разгадки этой тайны нет, нет разгадки секрета неизменной удачи дедушки и одновременно его внезапного, рокового поражения. Писатель демонстрирует совершенно другую картину мира — реализма в высшем смысле, для которого тайна трех карт оказывается нелепой. Таким образом, Дурылин хочет показать читателю иную тайну, тайну чудесного и промыслительного действия Бога в мире. «Старинный триптих» также можно сравнить и с «Захудалым родом» Н. С. Лескова, и с «Господами Головлевыми» М. Е. Салтыкова-Щедрина и др. Дурылин, как и Шмелев, продолжал традиции классической литературы. Хотя таким же традиционалистом, как Шмелев, его считать нельзя.

И. С. Шмелев с помощью невидимого героя не просто подводит профессора и читателя к идее покаяния, но и предлагает свой ответ, который заключается в поисках выхода из тупика руководствоваться «сверх-логикой» Микиты и жить жизнью не ума, а сердца: «...сवेशивай почаще <...> голову к груди, где инструментик... “угрызений” им меряется, говорит, все очень точно!»³⁹⁶ Символ креста завершает рассказ не только Дурылина, но и Шмелева. Симптоматично, что профессор, очнувшись от сна-

вразумления, «стал креститься». И хотя действие шмелевского рассказа не приурочено к литургическому великопостному циклу, в нем также происходит духовное воскресение героя. Профессор, вновь листая свою книгу, теперь оценивает ее по-другому, пробуждаясь к жизни на иных мировоззренческих основах: «Узнал свою работу, стал листать, привычно-бегло... и вдруг, найдя *что надо*, схватил перо и в дрожи, прорвав бумаги, написал размашисто, во всю страницу — ЛОЖЬ! Сгреб комом, бросил об пол и стал топтать»³⁹⁷.

Как видно из предложенного сравнения двух текстов, довольно тесно переплетена их проблематика и поэтика. Изображается итоговый отрезок жизни внешне преуспевающих, но духовно опустошенных личностей. И Шмелев, и Дурылин пытаются вывести своих героев из духовного тупика, бессмысленности существования и своеобразной одержимости своей идеей (у профессора — разлагающий общество научный труд, у генерала — азартная игра). Сходны и способы избавления героев — введение персонажа-духа, апеллирующее к черту «Братьев Карамазовых». Родственные и стилевые черты поэтики: бессюжетность, христианская символика, выделение пасхального архетипа, опора на классическую литературу. Все сказанное позволяет отнести произведения и Шмелева, и Дурылина к образцам поэтики литературы реализма в высшем смысле.

Следующая часть триптиха — рассказ «Бабушкин бес» — интерпретировалась по-разному. Например, Л. В. Иванович считает, что «иллюзия, страсть погубили Фаину Власьевну: в очередной вечер чтения Григорием писем бабушка умирает. Бог не ответил на ее призывы, неистовство одержало верх — душа погибла»³⁹⁸. А. И. Резниченко же говорит о том, что здесь «воспроизводится известный в литературе вопрос сюжет о приращении бесовском, случающемся со вдовами, тоскующими неоправданно сильно и долго по своим мужьям»³⁹⁹. Такое прочтение, безусловно, не противоречит смыслу текста, однако, на наш взгляд, не полностью освещает проблему, поставленную автором в центр рассказа. Проблема эта, как нам кажется, связана не столько с фиксацией бабушкиного неистовства — как следствия неудовлетворенной тоски по своему усопшему мужу, сколько с попыткой, погрузившись в подсознание героини, поразмышлять над особенностями психологического состояния Фаины Власьевны, процессом выражения ее так называемой

плотской страсти, приводящей к настоящему эротическому «видению» дедушки. И эта страсть появляется у бабушки еще до смерти мужа, поэтому она не может нами трактоваться как «неуемное печалование» вдовы: «К осени у бабушки родился другой сын — дядя Василий. Бабушка не выказала особой радости: она переживала другое, сильнейшее счастье: близость мужа, которого она любила со страстью, не разделенною и наполовину»⁴⁰⁰. Поэтому на неуемную плотскую страсть бабушки, приводящую к смерти, нужно, как нам кажется, смотреть сквозь призму тех философских систем, которые активно поднимали начиная с 1910-х годов проблемы осмысления любви. А. М. Эткинд указывает, что «три крупнейших мыслителя эпохи, Вл. Соловьев, В. Розанов и Н. Федоров, сосредоточивали свои рассуждения на соотношении половой любви, борьбы со смертью и идеи возрождения». И далее: «У Соловьева через любовь восстанавливается андрогинная целостность личности, человек перестает быть раздробленным, ущербным существом и таким образом имеет шанс преодолеть смерть, которая является следствием разделения полов. У Розанова смерть побеждается деторождением, и он борется с христианской этикой, которая, благословляя деторождение, проклиная половую любовь. Федоров, от здравого смысла наиболее далекий, призывал к всечеловеческой борьбе со смертью и единому акту оживления всех умерших с помощью новейшей науки, которая должна “превратить энергию эротическую в энергию воскрешающую”»⁴⁰¹. Да, именно борьба со смертью становится главной темой этого рассказа. Ведь начинается часть «Бабушкин бес» известием о смерти дедушки, а заканчивается смертью и описанием похорон самой героини рассказа. Таким образом выстраивается кольцевая композиция, где уже, безусловно, довлеет кольцо смерти, из которого не могут вырваться герои Дурылина. От первой части этого триптиха до третьей пространство трагического расширяется. Разгадать эту логику повествования призван тот философский подтекст, с помощью которого поток сознания бабушки может быть прочитан образованным читателем в контексте указанных идей. И относительная «истина» строится так, что поток сознания бабушки сопрягается с точкой зрения рассказчика, репрезентирующей мир автора гораздо тоньше. Ведь рассказчик здесь ближе автору, чем персонажи.

Дурылин, несомненно, учитывает эти философские контексты, однако ни один предложенный способ преодоления смерти, который в данном случае связан с победой над преобладающей тоской по дедушке, не реализован бабушкой. Ее не спасает забота о детях, в них она не видит продолжения рода и памяти о дедушке. Напротив, увидев в дочери черты дедушки, она негодует: «Ей стало нестерпимо видеть живые черты мужа в девочке. <...> И ей стало нестерпимо смотреть на дочь»⁴⁰². Соловьевская концепция также не реализуется, ведь бабушка лично не выросла, а осталась только на этапе чувственной любви к дедушке, не дойдя до духовного слияния с мужем за долгие годы жизни. Изображенное — в какой-то степени пародия на духовные браки символистов. Федоровский рецепт тоже прямо противоположен происходящему с бабушкой, которая не желает расставаться с плотскими ощущениями, хотя желание воскресить дедушку может восприниматься как пародия на федоровскую концепцию достижения бессмертия. Здесь нужно вспомнить и о методе фрейдовского психоанализа, который к 1920 г. был так же популярен, как философия Ницше в начале XX века. Конечно, Дурылин далек от наложения фрейдовской схемы анализа человеческой психики, мы ничего не знаем о предыстории бабушки, однако не можем не заметить у нее активности того слоя психики, которую З. Фрейд называл «Оно». Эротическая энергия, или «либидо», цветущая телесность берет верх и не сублимируется ни морально-этическими ценностями, ни духовными. Очень часты упоминания рассказчика о том, что бабушка не молилась даже за дедушку и не ходила в церковь. Телесная энергия находит выход в «сеансах Григория», который голосом дедушки читает его письма, адресованные бабушке и исполненные чувственности. Поэтому вечна не душа дедушки, а «память тела»: «Бабушка вся отдалась сладкой власти призрака; она перестала различать время; оно возвращалось для нее, претворяя прошлое в настоящее. Возвращаясь, оно несло ей ее недолгое счастье. Дедушка улыбался ей нежно и пленительно. Он звал ее к себе, для первого поцелуя. Он протягивал ей руки. Она ловила на себе его дыхание. Она видела нежный и сладкий блеск любви в его глазах»⁴⁰³. Сеансы давали ощущение присутствия тела дедушки, это и есть главная «тайна» текста: ведь, видимо, по замыслу и трактовке автора, воплощался не дедушка, а его невидимый двойник, который и приводит в итоге бабушку в область небытия

и смерти. Весьма интересно и значимо здесь, что «воскрешения» дедушки удается добиться посредством чтения его писем. Дурылин считал письма высшей формой литературы и в письме к неустановленному адресату (возможно, к П. П. Перцову) раскрыл смысловые возможности этого жанра: «Письмо — это словесная форма любви к Человеку, оно требует не только весьма общедоступного ума “ума”, но и весьма редкого ума “сердца”. Письмо пишется для того, для кого пишется, и не предполагает ни одного читателя кроме: этим сохранено благоуханное целомудрие мысли, ее единственность, первозданность, неповторимость. “Только тебе!” — с этим отдается на чтение мысль и чувство в письме, — но с этим же “только тебе!” совершается и христианский брак. Письма и то, что в них, мысли, чувства, образы незабвенны, — так, как, по Тютчеву, Пушкин незабвенен для России:

Тебя, как первую любовь,
России сердце не забудет.

Мысль и чувство письма — мысль и чувство первой любви, всегда первой, — единственной, неповторимой.

Человеческое слово лживо: лгут дневники, лгут “исповеди”: есть особый соблазн монологической словесной лжи. Есть, вероятно, и лживые письма, потому что есть лживые люди и потому что есть ложь в людях. Но меньше всего лживо человеческое слово в письмах, и “мысль изреченная” реже всего становится “ложью” тогда, когда ее не “изрекают”, а пишут “только тебе!” <...>. Письмо — это “дом” для человеческого слова, а все прежние литературные формы — театр, музей, площадь, парламент. Человек в письме *дома*; в театре, музее, парламенте, на площади — он *чужой* и у *чужих*. <...> В доме должны быть не только стены и крыша, лифт, электрическое освещение, телефон и визитная карточка на дверях (все это есть у современного человека), но еще и очаг с семейным огнем (огня теплого, живого, древнего, праотеческого, — современный человек не видит иначе, как от спички, которой закуривает папироску), но еще и передний угол, посвященный Богу (этот передний угол у современного человека пуст). Современное бездомовье не любит и избегает и словесных домов — писем: письмо потухло вместе с камином, угасло вместе с лампадкой, снятой из чистого угла и брошенной в хлам»⁴⁰⁴. Поэтому совершенно очевидно, что

именно письма дедушки обращают время вспять... Прошедшее существует в мире повести как настоящее.

Таким образом, историческое время у Дурылина почти не встречается, смыслообразующими становятся мифологические и циклические модели времени. В данном тексте исторический контекст выполняет своеобразную функцию — функцию рассмотрения сюжета вне всякого исторического или социального контекста. Топос дореволюционной провинциальной России, часто символизирующей для читателя идиллический мир идеального прошлого, представлен как бы изъятым из потока истории. Это только фон происходящего. Важен сам внутренний мир героев, в котором происходит напряженная «борьба с концами». Для бабушки она в «вечном есть», в победе настоящего «теперь» над властью времени. В процитированном выше отрывке о В. В. Розанове недаром письмо именуется «домом души», в письме наиболее полно раскрывается личность. Поэтому неслучайно чтение писем дедушки позволяет почти искусственно его воскресить. Важен здесь и сам образ дома Древлянинова, ведь именно в пространстве дома происходят все главные события трилогии: экзистенциальный поединок дедушки, «сеансы» бабушки и события, связанные с героем третьей части триптиха, Григорием. Разрушения, происходящие в душах обитателей этого дома, вероятно, сам автор связывал с потерей современным человеком семейных скреп, «бездомовьем». Ибо в конце трилогии именно дом Древлянинова становится *пуст.* Это также некий итог повествования, говорящий сам за себя. Трагический тип завершения коллизии или основного события характерен для большинства рассказов цикла.

Очень значимо здесь, что слово «бес» не упоминается в тексте ни разу, помимо заглавия, однако тем более такая кончина бабушки не оставляет у читателя сомнений: это и есть бес бабушки, который приходит за ней в образе покойного мужа: «Он идет к ней. Он близко. <...> Едва успела она встать, как незаметно и тихо он вошел. Дедушка остановился около старых портретов. Он молод; <...> Глаза его горят; они зовут к ласке и наслаждению. <...> Его уста коснулись ее губ, она ощутила нестерпимый жар прикосновения. Бабушка вскрикнула от безумного, охватившего ее, неудержимого порыва страсти, — и навзничь упала у стены»⁴⁰⁵. Таким образом, если в первой части триптиха коллизия беснования дедушки осмысливается в строго аксиологически

христианском ключе, то здесь бабушкин бес — это воплощение ее безумной страсти и неудержимой эротической энергии, уводящей, по мысли автора, в небытие. Однако «опыт по Фрейду» получился. Вероятно, Дурылин сам для себя разрешал мучительную возможность такой реализации человеческого подсознательного и задумывался над итогами таких экспериментов. Поэтому если дедушка идет навстречу подлинному бытию, то бабушка духовно слепнет, и в конечном итоге ее Эрос превращается только в Танатос. Характерно, что «сеансы» бабушки происходили ночью, именно ночной хронотоп служит для автора экспликацией мира небытия. Еще трагичнее этот переход изображен в третьем рассказе, «Гришкин бес», где действительно начинается «гибель всерьез». Очень важно в данном случае то, что само психологическое состояние беснования переходит от одного героя к другому: от дедушки — к бабушке, а затем — к Григорию, дедушкиному камердинеру, который присутствовал при экстатических сеансах бабушки. Такая метафизическая закономерность на уровне поэтики формирует кольцевую композицию триптиха и связывает идейно рассказы трилогии.

Таким образом, беснование, «приражение бесовское» происходит при психологическом и личном контакте с духовно поврежденной личностью. Однако ответ каждой личности — разный. Если дедушка преодолевает зло, то бабушка растворяется в нем и гибнет, Григорий же способен не только подчиниться соблазну, но и погубить как свою душу, так и чужую. Степень подчинения злу, видимо, зависит, по мысли автора, от самого человека и его свободного выбора. Например, используя в характеристике Гриши экфрасис — словесное описание портрета героя, — автор подчеркивает наряду с красотой и молодостью «что-то тонко-неприятное», что вскрывают глаза юноши: это «дерзость и страстная самоуверенность»⁴⁰⁶. Может быть, именно поэтому Григорий подвергается воздействию зла больше, чем предшественники. Таким образом, Дурылин выбирает метод психологического анализа и иронизирует, например, как мы уже указывали, над романтическими клише и коллизиями. Ведь слухи о том, что «бабушка взяла Григория в любовники и, будто, на ночном свидании явилась ей дедова тень с грозным укором или что свидание было счастливо, но бабушкино сердце не выдержало этого счастья, или даже о том, что Григорий был побочным сыном дедушки и между ним и бабушкой произошло,

де, ночью объяснение: Григорий пожелал выйти из холопьев и пригрозил бабушке, а она, как пушкинская графиня, умерла от смертного испуга»⁴⁰⁷, — выглядят в глазах автора нелепыми, а объяснить происходящее могут духовные законы бытия, очень часто скрытые от поверхностного взгляда, каким смотрят на мир и слуги, и опекун отца князь Кустанаев, и следователь. Таким образом, множественность точек зрения, характерная для жанра рассказа, обеспечивает одновременно и ситуацию выбора, и нетождественность мира автора и мира персонажей. Прежде всего — Григория и его двойника Турки.

С ранней юности склонный к любовным утехам с девушками, Григорий испытал трясение блудного беса лишь после похорон бабушки, его увлечения переходят грань и становятся страстью. Характерно, что здесь для характеристики состояния Григория Дурылин выбирает глагольные формы: «действовал Гришкин бес», «начал Гришкой бес трясти», «бесова блошка запрыгала». Хотя визуализации образа демона здесь нет, как это представлено в «Дедовом бесе», он не менее страшен и силен. Он не просто овладевает Григорием, он действует, трясет, губит души самого героя, Огани и других. Для акцентуации и усиления отвращения читателя к образу беса автор использует мотив двойничества. Турка, друг Гриши, повторяет все грехи главного героя в сниженном и окарикатуренном виде: «Тот хоть любил, пока любил <...> А этот доведет девушку до любви <...> мужское дело справит, и сам же насмеется и опозорит»⁴⁰⁸. Авторское сравнение двух героев не оставляет сомнений в том, что интенции двух приятелей одинаковы: любовь заменяет губительная страсть.

Эпизоды с описанием отношений Григория с Оганей строятся как развитие не чувства, а страсти, доведенной до своего предела: страсть становится насилием, где «бес свищет, а человек ищет». Пораженный красотой Огани, Григорий добивается не любви, а тела, овладевает девушкой в страшной ситуации: испугавшись крыс, Оганя падает без сознания на мешки. Для поэтики рассказа очень важно, что мотив соблазнения связан с незатейливой песенкой и мелодией, исполняемой на дудочке Гришкой. И страсть Григория, и путь к соблазну совершается под опьяняющим воздействием песенки. Д. С. Мережковский в работе «Любовь у Толстого и Достоевского» называет лейтмотивом всей русской музыки строки из А. С. Пушкина: «Есть упоение в бою, И бездны мрачной на краю». Он достаточно глубоко

и верно определил действие музыки на личность: «Стихия сладострастного, музыкального, или, вернее, “музыкального” (слово русского эллина Тютчева), покоясь в самом себе, кажется людям невинною, доброю; она чарует их и манит с берега, как тихое море. Но когда встает она бунтующая и, ударяя в мир человеческий, в твердыни нравственных законов, разбивает вдребезги, по видимому, самые незыблемые, исторические грани, потому что хочет все нового и нового. Безграничного, сверхъестественного, сверхисторического, — тогда люди пугаются, и стихия эта кажется им злою, проклятою, — бесовскою. Тогда-то из недр ее, как Анадиомена из пучины морской, рождается Трагедия, радостное и страшное зрелище, сладострастная и кровавая игра Диониса»⁴⁰⁹. Архетипический сюжет действия музыки «сбывается» и в рассказе Дурылина, ведь песенка уводит в небытие не только Огню, но и Григория.

После ее самоубийства начинается фантастический сюжет рассказа, где героя настигает возмездие. Эпизоды зеркально отражаются друг в друге. Теперь смертельную песенку на дудочке играет не Гриша, а призрак Огня, появляющийся на другом берегу омута: «Пристально Гриша взглянул — и видит: Огня его из-за кусточка, с того берега, через воду, пальчиком манит: иди, мол. Он и пошел за ней. Не нашли Гришкина тела»⁴¹⁰. Хотя видение Огня мотивируется отчасти пьянством Гриши, что дополнительно «подсвечивает» случившееся, у вдумчивого читателя не остается сомнений: автор-модернист изображает силу иррационального «приражения», погружаясь в глубины подсознания, где человеческое рацию оказывается бессильным. Эксплицировать это «приражение» в плоти текста помогает одна незатейливая мелодия, которая вершит судьбы героев.

Герои «Мышьей беготни», «Жалостника», «Старинного триптиха» по преимуществу погружены в глубины бывания, из которых пытаются вырваться к бытию. Однако собственно приближение человека к образу и подобию Божию не менее интересовало писателя, что мы можем исследовать в рассказе «Сладость ангелов», повести «В те дни» и рассказе «На чужой могиле».

Сюжет рассказа «Сладость ангелов» так и построен, главное его содержание выходит за рамки описания земного бытия. Это не характеристика образов духовенства и жизни церковников, не свод ретроспекций архимандрита и владыки о юношеском

прошлом. Это скорее не бытописание, а богословский и философский разговор в художественных образах о бытии как таковом. Онтологический слой текста, изображающий сложное приближение человека к богоподобию, выражает основной замысел автора. Параллельно с рассказом в том же 1922 г. Дурыйлин пишет богословский трактат «Об ангелах», который является философско-богословским комментарием к рассказу. Это яркий пример попытки перехода с одного дискурса — художественного — на другой — философско-религиозный, что еще раз доказывает продуктивность междисциплинарного подхода к наследию писателя.

Сюжетной завязкой текста служит опять-таки нарушение канонического церковного устава (нечто похожее, нетрадиционный сюжет для канонического православия — использование молитвы о бесенке для завязки «Жалостника»): вместо Богородична праздника на всенощной в честь праздника Введения звучит из уст псаломщика «Сладость ангелов»: «Сладость ангелов, скорбящих радость, христиан предстательнице, Дева Мати Господня»⁴¹¹. Архиерей, вопреки церковному обычаю, не наказывает псаломщика, ведь «Сладость ангелов» вызывает в памяти самые сокровенные картины детства, первые переживания соприкосновения со святостью. Топос храма расширяет горизонтальное измерение видением духовной вертикали или того, что не видно простым зрением: «...в какой-то блаженный день впервые услышал я душою “Сладость ангелов”, светилен обычный Октоиха — и затрепетало мое сердце. И все мне стало ясно: ангелы служат там, в алтаре, и подается им некая “сладость ангелов”. Ваше высокопреподобие! Знаю теперь, что под “сладостью ангелов” Богородица разумеется, но до чего сладостно это детское богословие!»⁴¹² Поэтому лейтмотивным является мотив слез: «Стою, бывало, в храме — и трепещу детским правым сердцем: что там делается за таинственной завесой алтарной? “Сладость ангелов” совершается. И слезами тихими и благовонными незримо орошается душа. И не высохли до сих пор, должно быть, эти слезы»⁴¹³. Именно «детское богословие» владыки и архимандрита, который слыл «гностиком» и «ересиархом», вдруг, неожиданно для них обоих, сближает их, становится тем общим, которое соединяет: «...“детское богословие” <...> извлекает Божественное из самого простого, и ангелов видит там, где они суть, но никому не зримы и недоступны, кроме как действующим богословам, тем,

которым, по слову Спасителя, и “есть Царство Небесное”»⁴¹⁴. Таким действующим богословом является в рассказе кухарка Арина, которая и научила о. Евфросина, когда он был еще ребенком, тому, что такое ангельский хлеб. Первое причастие Святых Христовых Таин, которое он принимал ребенком в пасхальную обедню, и дало то настоящее ощущение внутренней чистоты: «...во-истину “сладость ангелов” была во мне»⁴¹⁵. Еще св. Евагрий Понтийский говорил о том, что богословом является тот, кто правильно молится, то есть тот, кто не только богословски рефлексиирует о Боге, но и опытно участвует в молитвенной жизни Церкви. Дурылин в этом тексте устами своих рассказчиков и передает этот опыт — молитвенного общения с Богом в храме.

Все экскурсы и рассказы о детстве и юности героев объединены общим архетипическим сюжетом — сюжетом о встрече человеческой души с Богом и осознании целей человеческого бытия. Так, архимандрит Евфросин, вспоминая о потере Бога в себе, испытанной в юности, приводит символическую цепочку размышлений, построенную на противопоставлении холода бытия, бытия без сути, над которым была «какая-то невидимая дыра, в которую уплывает все тепло бытия». Герой «весь ушел в пустоту», понимаемую им как небытие, в то несчастное состояние, когда «самовар был реальнее меня. Он все-таки пел и шумел, и няня его ставила, и в нем был жар, некая его онтология. А у меня ее не было»⁴¹⁶. Потеря себя приводит к навязчивым мыслям о самоубийстве, от которого юношу спасает тот самый «ангельский хлеб», маленькие просфоры как память о детстве и маленькая случайная просьба монаха: «А это тебе, раб Божий, послушание. <...> Сии просфоры на обедне ты подай»⁴¹⁷. Так, внезапно, руководимый Промыслом, герой возвращается в храм и во время богослужения вдруг чувствует «ниточку», связывающую маленького верующего мальчика Женю и его сегодняшнего, — память души, память об «ангельском хлебе», которым он жил. И в жизнь возвращается утерянная теплота, Бог, жизнь и те самые слезы, без которых всякое богословие теряет смысл...

Поэтому победа над смертью и торжество жизни здесь возможны в христианском «смертию смерть поправ», в торжестве вечности над пустотой небытия. Обрести путь к вечности и помогает Ангел Хранитель, данный при крещении каждому человеку. Об этом, собственно, и статья автора «Об ангелах»,

в которой прямо выражена авторская концепция бытия: «Человек всегда динамичен; его пребывание земное всегда кроет в себе семена — готовые пусть еще невидимые ростки — или к небесному пребыванию в вечном, — или к безбожному, без-любовному псевдо-бытию, а на самом деле, небытию — во ад»⁴¹⁸. По мысли автора, наше бытие троично, оно включает не только земное существование, но и вечное, разделенное, в свою очередь, на ад и рай.

Рассказ С. Н. Дурылина «На чужой могиле» написан автором в переломном 1922 г., накануне первой ссылки, жизненного и творческого этапа, который принято определять понятием «внутренняя эмиграция». Как и многие произведения писателя, рассказ не опубликован⁴¹⁹, хотя и заслуживает особенного исследовательского внимания как пример неординарного обновления жанра пасхального рассказа в современной автору литературной ситуации: возвращения его исконного духовного смысла и расширения «смыслового горизонта» текста удачной художественной попыткой представить свой, авторский онтологический проект.

Прежде чем обратиться к исследованию собственно поэтики рассказа, необходимо оговорить некоторые теоретические установки. В литературоведении уже сформулированы несомненные признаки жанра и традиционные сюжеты: «“духовное проникновение”, “нравственное перерождение человека”, прощение во имя спасения души, воскрешение “мертвых душ”, “восстановление человека”. Два из трех названных признаков обязательны: приуроченность времени действия к пасхальному циклу праздников и “душеспасительное” содержание. Иначе без этих ограничений если не все, то многое в русской литературе окажется пасхальным. Оба жанровых критерия важны не сами по себе, а в их взаимосвязи»⁴²⁰. Но в литературоведении продолжается дискуссия о выделении собственно пасхального рассказа. Мы, не разделяя точку зрения Е. В. Душечкиной о тождественности жанров рождественского и пасхального рассказов⁴²¹, солидаризируемся с утверждениями В. Н. Захарова⁴²² и И. А. Есаулова⁴²³ о том, что Пасха, которая дала русской литературе жанр пасхального рассказа, порождает отличные от рождественских онтологические смыслы, прежде всего связанные с темой переживания голгофских страданий Христа, и — шире — формирует сюжетное звено «смерть — ад — воскресение» (как на это указывал Ю. М. Лотман⁴²⁴) не только русского романа, но и пасхального рассказа.

Возникнув в середине XIX века, жанр утверждался постепенно и лишь к 1860–1870-м гг. достиг своего расцвета, а ко второй половине 1880-х гг. пасхальный сюжет казался настолько исписанным, что, думалось, это приведет к его «снижению» до уровня календарной беллетристики. Однако именно в это время А. П. Чехов в целом цикле пасхальных рассказов, таких как «Святою ночью», «На страстной неделе», «Письмо», «Студент», «Архиерей», существенно обновляет его, находя в календарном жанре возможность художественного осмысления глубоких онтологических идей. Современность, изображенная в тексте через призму вечности, — один из художественных принципов, положенных А. П. Чеховым в основу этих рассказов. Евангельский сюжет о страстях представлен как подтекст, через который в произведении проникает свет вечных истин. Этот принцип еще более «чеховский», потому что, изображая смешение и взаимопроникновение двух пластов произведения, автор почти не оценивает их, не навязывает читателю какое-либо определенное решение. В данных рассказах Чехова нет моральной дидактики, нет легких решений. Он лишь ставит проблему, которую должен решить сам читатель. Учитывая опыт писателей-классиков и А. П. Чехова, Л. Н. Андреев, как показала И. И. Московкина, создавая свои праздничные рассказы и новеллы («Город», «Весной», «Весенние обещания»), существенно обновил жанр. «Изменения были обусловлены новыми ракурсами изображения традиционных коллизий, сюжетных ситуаций и героев. На первый план выдвигался не социально-психологический, а философско-экзистенциальный уровень их осмысления. Наиболее адекватными художественными формами и способами их изображения стали образы-символы, перерастающие в образы-мифы, интертекст, подтекст, новеллистичность, экспрессионистическая и импрессионистическая поэтика»⁴²⁵.

Однако собственно «пасхальный» смысл андреевские рассказы теряют, как и горьковские. Модернистские тенденции проявились и в календарной прозе М. Горького («На плотях» (1905) и др.), как это показано исследователями⁴²⁶. Разнообразие художественных решений несло за собой разрыв с исходными жанровыми установками. Дальнейшие трансформации пасхального жанра показаны в исследовании Х. Барана⁴²⁷ и О. Н. Калениченко⁴²⁸. Как показали эти исследователи, чаще всего пасхальные сюжеты сознательно обыгрывались (произведения А. М. Ремизова), были

попытки обновить жанр и посредством обращения к фантастике (М. Д. Чулков, В. Я. Брюсов, Ф. К. Сологуб), сюжетам древнерусской литературы и апокрифов (проза А. М. Ремизова), поэтике сказки (рассказы Ф. К. Сологуба и А. М. Ремизова), историческому анекдоту (Б. А. Садовский, В. Я. Брюсов), нехристианским религиозным и культурным источникам («Сердце мира, солнце Алкиана...» М. Волошина, «Египетская горлица» К. Д. Бальмонта). После исторических событий 1917 г. в русской литературе жанр почти исчез, но сохранился в литературе русского зарубежья (об этом см. статью С. Ф. Дмитренко⁴²⁹). Тем более интересен литературный опыт Дурылина, пытавшегося сохранить традиции пасхального рассказа в трудный исторический период.

Именно за чеховскими сюжетами и художественными решениями пойдет Дурылин в рассказе «На чужой могиле». Но Дурылин при этом учитывает модернистский художественный опыт Л. Н. Андреева с его философичностью и вниманием к образам-символам, оспаривая трагический и во многом богоборческий пафос андреевской прозы. На наш взгляд, текст Дурылина представляет собой модернистский вариант создания собственно пасхального рассказа в современной автору литературной ситуации. Автор избирает в качестве ориентира не только сюжетную основу рассказа «Святою ночью» — переживание иеромонахом Иеронимом смерти друга Николая перед Пасхой, но и осваивает художественные возможности использования в качестве интертекста литургического текста, в частности, Пасхального канона св. Иоанна Дамаскина.

Эту идею Дурылину подсказывает А. П. Чехов, ведь объясняя светскому герою, далекому от веры, ее смысл, рассказчик заключает: «Сейчас запоют пасхальный канон... — сказал Иероним, — а Николая нет, некому внимать... Для него слаже и писания не было, как этот канон. В каждое слово, бывало, вникал! Вы вот будете там, господин, и вникните, что поется: дух захватывает!»⁴³⁰ У А. П. Чехова отрывки из пасхальных песнопений и акафистов исполняют роль подтекста, посредством которого А. П. Чехов пытается раскрыть читателю основные законы христианской веры. Сам прекрасно с детства зная строй и устав христианского богослужения, писатель умело использовал церковнославянские богослужебные тексты в своих художественных произведениях. Однако, на наш взгляд, изобразить очень

трудный и мучительный процесс обретения веры сложно писателю светскому, даже такому, как А. П. Чехов. «Извне» этот труд почти невозможно описать. На это очень точно указал в «Пасхальных памятках» (1908) А. В. Амфитеатров: «Писать Пасху трудно. Надо верить, т. е. чувствовать воскресшего Христа как трепещущий символ единения восторженного человека с пробужденною природою. А где в литературе взять таких верующих людей?»⁴³¹ Может быть, поэтому евангельские цитаты и отрывки из песнопений и существуют на уровне намека, подтекста, но они не развернуты.

Дурылин же, имея, помимо писательского, опыт священнослужения, детально разворачивает перед светским читателем мучительный опыт сознания в момент обретения веры. В этом писатель почти уникален. Здесь его можно сравнить только с И. С. Шмелевым, автором романа «Лето Господне» (1933–1936), но если И. С. Шмелев изображает детское сознание, в которое входит органическое чувство Божественного, то Дурылин в качестве героя избирает совершенно другой тип — интеллигента, приват-доцента университета. Однако такая художественная задача намного сложнее шмелевской. И с ней, на наш взгляд, писатель справился достойно, ведь работая над литературным художественным текстом, он использует и гимнографические христианские тексты, раскрывающие онтологический смысл Пасхи и — шире — христианской веры.

Впервые задумавшись на панихиде о тайне смерти, о бессмертии, о том, что такое вечность, герой-интеллигент не находит пока ответа на этот мучительный вопрос.

«Вечная память», — протяжно и уныло тянул батюшка и кланялся и усиленно кадил. «Омутов перекрестился и подумал: “Какая же вечная память? Мама умерла девять дней назад — и вот на ее могиле — я, Анна Николаевна и батюшка, через год я могу не быть? — и на могиле не будет никого, а через десять лет, наверное, не будет и самой могилы. Еще можно сказать: вечная память — Ньютону, положим, Канту, Пушкину, — это понятно, хоть и это только метафора, но мама, родная мама? — тихая и никому неизвестная — зачем ей эта вечная память?” А старичок-священник кланялся и пел. “Это — неправда, это — я чего-то не понимаю”, — подумал Омутов. Он очнулся оттого, что прекратили петь»⁴³². Дальнейший поток сознания героя — а в тексте много именно таких внутренних монологов, заключенных

в кавычки, — строится так, что сын, переживая физическую смерть матери, тем не менее чувствует ее невидимое «присутствие».

«Этот бурый снег, час за городом, на кладбище, это — мама. Этот портрет, плохой фотографический портрет, лживый, как все фотографические портреты, это — тоже мама. Ему стало жутко от этой мысли. “Где же мама?” Или она еще в другом — в синих дымках кадила, об этом так сказал священник на кладбище. “Человек больше всякой мысли о нем, всякой меры, прилагаемой к нему, больше всякого образа, в котором его воплощают”. Пусть так. Но это не ответ на тихий, упорный, непрерывный вопрос, который ставила его душа. Вся его жизнь вот в течение уже девяти дней: “Где же мама?”» — именно это странное ощущение потери, но одновременно непонятной еще близости мамы ошеломляет сознание и заставляет, может быть впервые, прислушаться к тайне бытия.

Тайну бытия, как ее понимает и представляет писатель, помогает раскрыть Время. Организация художественного времени в рассказе имеет смыслообразующую роль. Дурьлинская онтология — или философское учение о мире — выстраивается и проектируется триадой «прошлое — настоящее — будущее», позволяющей выявить, что есть бытие и небытие как таковые. Рассказчик ведет повествование о детстве и происшедшем событии в прошедшем времени. Тем не менее интересно, что внутренние монологи и цитаты из церковных песнопений — в настоящем и будущем времени: «Покойницы мамы быть не может. Есть просто мама: настоящая мама. Или ее нет, — и тогда остается чистое, прямое “нет” без всякой мамы. Тогда ничего нет»⁴³³. Так передается писателем ощущение вечности, в которой продолжает существовать мама, трансцендентной реальности, в свою очередь предполагающей Абсолют. Понятие Абсолюта в онтологии представляется как «безначальное начало бесконечности»⁴³⁴ и отсутствие границы. Смерть же матери позволяет герою разобраться в самых важных вопросах: что есть бытие и небытие. Разговор Кристальского и Андрея Омута строится именно так: «есть ли» мама или ее «нет», вокруг вечного «есть» или «нет», бытия или небытия. Совершенно очевидно, что Дурьлин не сводит бытие к материи, как это было принято в диалектическом материализме, а по-хайдеггеровски разводит бытие и сущее, «понимая под последним наличную данность, а под

первым — становление во времени, событийность»⁴³⁵. Это становление, по мнению автора, продолжается в трансцендентной реальности или вечности, которую он называет «онтологией будущего». Поэтому полнота бытия невозможна без этого бытия в будущем или вечном настоящем, которое ощущает герой после смерти матери. Его философское «есть» или «нет» и означает чувство единения душ матери и сына, не разорванное смертью.

Интересно, что в тексте рассказа автор использует также прием зеркального отражения эпизодов: путь избавления сына от скорби о матери поясняет рассказ-эссе Кристальского о воскрешении Лазаря, а затем — текст Пасхального канона и службы в целом. Таким образом, евангельско-христианский интертекстуальный пласт объясняет все душевные события внутреннего сюжета. Однако если у А. П. Чехова эти элементы были подтекстом, то у Дурылина они развернуты в почти самостоятельный текст, который способен прочесть на разных уровнях и светский читатель, и религиозный. Интертекстуально автор отсылает также и к чеховскому «Студенту», где семинарист Иван Великопольский рассказывает Лукерье и Василисе историю событий Страстной Пятницы, и к «Преступлению и наказанию» Ф. М. Достоевского, в частности к эпизоду, в котором Раскольников и Соня читают отрывок о воскрешении Лазаря. Ожидания Сони (вот, вот воскреснет — о душе Раскольникова) коррелируют с ожиданиями Сени Кристальского, рассказывающего другу о евангельском чуде.

Примечательно, что, несколько отходя от евангельского первоисточника, Дурылин создает поэтичное эссе на заданный сюжет. Смысловой доминантой этого почти вставного фрагмента, отличающегося и особой ритмикой, и стилем, является Любовь. Совершая чудо воскрешения своего друга Лазаря, Христос впервые изображен плачущим о друге Человеком, а не только Богом. Это вполне может быть понятно и Омутову, еще почти ничего не знающему о Христе как о Боге. Так Кристальский с помощью изображения человеческих чувств дружбы и любви пытается постепенно пояснить и религиозные понятия, ведь Христос показан им и как Бог, совершающий чудо воскрешения любимого друга. Так постепенно он представляет Омутову главное событие в истории христианства — воскресение Христа, а также показывает христианский опыт преодоления смерти смертью («смертию смерть поправ»), даруемого христианам. В этой вечности

и «есть» мама Омутава, но это «есть» пока не слышит герой. Поэтому отрывок существует одновременно и как не вполне понятный герою отрывок евангельской истории, и как почти богословский текст, отражающий глубокое понимание христианской онтологии.

Следующий шаг к постижению вечного «есть» герой пытается сделать на пасхальном богослужении. Весенняя природа, тающий снег пробуждают в душе Омутава радостные чувства. То же он видит и слышит в храме: «С обоих клиросов слились и сплетались два потока. Одержимые весельем они были так быстры и стремительны, что Омутува почти не удавалось схватывать слов, несшихся по поверхности потока. Омутув очутился в стремнине веселья и радости»⁴³⁶. Однако герой еще не видит Источника этой все освещающей радости. На нем сбываются слова Кристальского о простецах, не вмещающих духовный смысл происходящего: «“Светозарного, светоносного дне возстания сущи провозвестница”. Это в мистическом смысле сказано, но есть и простой смысл, как бабы и мужики думают. Я утром, маленький, выбегал на солнце смотреть: как оно на восходе играть будет»⁴³⁷. Омутува пока недоступен мистический смысл происходящего, он уходит из храма и случайно оказывается на незнакомой могиле, погружаясь в скорбные воспоминания. Однако о. Александр, брат Кристальского, встречает Омутава на этой чужой могиле и кладбище и только для него служит пасхальную утреню.

Именно во время утрени герой «слышит» случившееся торжество жизни над смертью, ощущает полноту бытия: «И что же я! — да ведь это же *было*, *только что было*... Он же пел об этом, только что пел. Я и с детства не вовсе еще успел забыть это — что и небеса веселятся, и земля радуется, и “празднует мир видимый же весь и невидимый”. “Видимый”: звезды и небо это, и тишина, и березы, “невидимый”... — И мама, и мама! — вдруг догадался он, — и невыразимый восторг охватил Омутава. Он закрыл лицо руками и сладко заплакал»⁴³⁸. Герою становится понятно, что и душа мамы радуется вместе с ним и со всем миром: «Тут этот, на чьей могиле мы стоим, безвестный, а там, за сотню верст, там мама также отвечает — тем же тихим словом... Какое счастье!..» Он слышит это слово. «“Христос Воскресе!” — не он, а чужая могила говорит ему, а он не шепчет, он только плачет ей в ответ безмолвное, светлое: “Воистину Воскресе!” И не нужно

в другой раз повторять: это — и маме он ответил: “Воистину Воскресе!” — и тишине этой, и жене о. Александра, где-то тут же похороненной, и звездам: они еще покрупнели к рассвету, и нежной, нежной тишине этой, — это всем, всем одно: “Воистину Воскресе!”»⁴³⁹

Примечательно, что герой меняется после третьего вслушивания в слова ексапостилария пасхи: «Плотию уснув, яко мертв, Царю и Господи, тридневен воскресл еси, Адама воздвиг от тли и упразднив смерть: Пасха нетления, мира спасение». Дурылин использует эту цитату в эпиграфе, вероятно, как метафорическое указание на основную тему рассказа — осмысление и переживание смерти матери Андрея Омутава, умершей перед Пасхой. Второй раз герой слышит это песнопение в храме. И только лишь при последнем, третьем упоминании ексапостилария, которое можно считать кульминацией рассказа, с героем происходит ничем рационально не объяснимое преображение — воскресение человеческой души.

В структуре Пасхального канона и пасхального богослужения в целом ексапостиларию отводится особое место. Это кульминация и вершина всего канона. Он символизирует выход апостолов на проповедь Евангелия, о чем свидетельствует и сам термин. Ексапостиларий — от глагола «высылаю». Главная мысль ексапостилария Пасхи — о весне души, пробуждении ее сокровенных чувств. Таким образом, троичное цикличное цитирование ексапостилария структурирует повествование: это и своеобразная «завязка» (эпиграф), и развитие действия (служба в церкви), и кульминация (утреня с о. Александром). Пасхальный ексапостиларий с его утверждением бессмертия «Тридневен воскресл еси» свидетельствует о воскресении не только Христа, но и — как возможность — всего человечества в целом.

Таким образом, рассказ важен именно тем, что автору удается не только обновить жанр возвращением к исходным духовным смыслам, но и представить оригинальный онтологический проект бытия. Учитывая опыт предшественников-классиков, прежде всего А. П. Чехова и его рассказа «Святою ночью» (1886), писатель расширяет возможности библейского подтекста созданием интертекстуального евангельского сюжета, параллельно разворачивающегося с событийным и основным. Используя и модернистский опыт Л. Н. Андреева и М. Горького, писателей-символистов, Дурылин оспаривает его, не соглашаясь

с травестийными и фантастическими версиями трактовки пасхального рассказа. Автор изображает сюжет воскресения души главного героя Андрея Омутова, который, переживая трагическую смерть матери, впервые задумывается о вечности. Авторская онтологическая концепция, утверждающая бесконечность и отсутствие границы, выражена особым построением временной триады «прошлое — настоящее — будущее». Представление о трансцендентной реальности, предполагающей Абсолют, формируется чередующимися отрывками в настоящем и будущем времени: это фрагменты, описывающие существование мамы в вечности, и цитаты из церковных песнопений. В прошлом времени ведется рассказ о детстве героя и смерти матери. Духовный путь к вечному «есть» и представляет внутренний сюжет рассказа. Вехи этого сюжета интертекстуально обозначены пасхальным ексапостиларием, который цитируется трижды: в эпиграфе, в момент звучания его на богослужении Пасхи и, наконец, на чужой могиле во время служения утрени о. Александром, где и происходит духовное воскресение героя.

Пасхальный сюжет данного рассказа представляет дурылинский онтологический вариант преодоления смерти («смертию смерть поправ») или, как указывал Ю. М. Лотман, «борьбы с концами». Поэтому уже созданием такого рассказа, как «На чужой могиле», Дурылин внес гораздо больший вклад в историю и бытование жанра пасхального рассказа, чем это можно предполагать. Его смысл также коррелирует с сюжетной коллизией проанализированного триптиха «Бабушкин бес». Ведь то чувство духовного единения с матерью, до которого поднимается герой, не может почувствовать бабушка, добивающаяся «воскрешения» своего умершего супруга. Таким образом, рассказы этой группы цикла отвечают на вопросы, заданные в проанализированном триптихе, «Мышьей беготне» и «Жалостнике». Преодоление смерти, хаоса и тления происходит в художественном мире Дурылина. Этим, видимо, выражена устойчивая вера автора в человека как такового.

Следующую повесть — «В те дни» — условно можно также определить как *пасхальную*, так как заканчивается она пасхальным сюжетом — видением-откровением некоему старцу-иеросхимонаху о будущем Русской земли. Форма повести дневниковая: это записи монаха от первого лица, делавшиеся по святым праздникам или дням памяти святых угодников. Записки

ведутся от дня памяти св. прп. Федора Сикеота 5 мая до Светлой Седмицы и Фомина воскресения, празднующегося через неделю после Пасхи, т. е. примерно до этого же дня, так как Пасха в 1918 г. праздновалась поздно, 21 апреля (по ст. ст.). Таким образом, записки, предназначавшиеся для литературного чтения, или литературный дневник, обозначенный автором как повесть, охватывают пространство целого года, или церковного лета. Дурылин будет латентно применять этот композиционный принцип и в более поздних произведениях — романе-хронике «Колокола», записках «В родном углу» и «В своем углу». Такая организация времени, воспроизводящая циклический церковный годичный круг, сопрягает хронотоп повести со временем и пространством, выводящими в вечность.

Повествование от первого лица, представляющее мир героя — монаха, занимающегося духовным деланием и пишущего о своих духовных переживаниях, сопрягается с современностью, с изображением и обсуждением исторической катастрофы 1917 г. Есть и экскурсы в историческое прошлое — прошлое Святой Руси, — данные в описании видения старца. Соединение данных ракурсов становится возможным в тексте художника-модерниста, где исторические экскурсы даются в эпизодах-снах, которые связаны с основным повествованием лейтмотивной темой судьбы Русской земли. Фрагментарность, свойственная дневнику, разорванность текста и в то же время некоторая интимность позволяет ему быть максимально открытым, текстом без начала и конца и, возможно, текстом, который хочется дописать самому читателю. Ведь самой важной темой для каждого действующего лица была судьба Родины.

При всем интересе к данному тексту нельзя не отметить его некоторую вторичность в художественном отношении, так как вполне очевидно, что Дурылин строит свою небольшую вселенную «сквозь ремизовские очки». Повесть «В те дни» во многом навеяна ремизовским «Словом о погибели Русской земли» (1917), где центральной для автора также является тема гибели родной страны после катастрофы 1917 г. («Россия моя погибла»). Почти буквальные совпадения с А. М. Ремизовым («Ты — горишь — запылала Русь — головни летят») у Дурылина («А я о страсти российской все думаю. Страшная седмица российская. Все тело в язвах гвоздиных. И Иуда, и Пилат есть. Это знаю, и от этого моя скорбь. Но главного не знаю и оттого еще

больше тоскую. Как думаешь, будет ли Светлый день в сей год на Русской земле?»⁴⁴⁰) в восприятии будней 1917 года как беды и катастрофы, в которой гибель России неминуема, касаются и «общего» финала. Использует Дурылин и ремизовскую стилистику, «и язык Апокалипсиса, и традиции молитвы»⁴⁴¹. Хотя у Дурылина не звучит отчетливо тема ответственности за случившееся, в отличие от А. М. Ремизова, для которого, как убедительно показала Н. М. Солнцева, важна тема вины народа в этой катастрофе: «Помимо осуждения “вождей” есть в “Слове” плач о народе, вступившем на свой крестный путь, и обвинение народу»⁴⁴².

Диалог с А. М. Ремизовым продолжается в финале повести, ведь «вечную память» возглашает не только лирический герой «Слова о гибели Русской земли», но вслед за ним и рассказчик повести «В те дни». У А. М. Ремизова он мистически предугадывает гибель России, тогда как дурылинский герой сам, невольно оговариваясь, пророчит ей воскресение: «А ныне Пасха. Надгробное рыдание возбранено. И в панихиде все “Христос воскрес” поют, “Веселие вечное” и “сущим во гробех живот даровав”»⁴⁴³. Поэтому духовное видение старца, о котором он рассказывает братьям-населенникам в Светлый Вторник, на пасхальной неделе, носит не только религиозный, но и мифопоэтический характер и становится частью авторской стратегии мифомышления, составляющей которой станет последовательное конструирование мифопоэтической модели воскресения России: «А что же будет, отче, — прервал старца брат Никифор, — когда протекут еще сроки и тайна беззакония полнее совершится? И не с кем похристосоваться будет? — Сыне и друже, и о сем думал я и вопрошал тако же, как вопрошаю любовь твоя. Кто же последний вознесет исповедание пасхальное на земле Русской Сыну Божию — и от кого услышит Он в ответ “Воистину воскрес!”? Уста будут шептать сладчайшее пасхальное приветствие, сердце же будет ожидать братского ответа — и ни единого не будет отвечающего: на всех падет и всех покроет собою страшная тень века сего, падающая на мир от князя тьмы. И коль велика будет пасхальная скорбь сего последнего христианина в земле Русской! Но уповаю — не будет сего! И последняя Пасха на земле Русской с ответным словом и лобзанием будет: Сам Сын Человеческий, уповаю, к сему последнему верному Своему пошлет ангела во образе человеческом, — и ответит сладчайшим лобзанием

и словом столь любезным, что нам и не знать всей сладости сего “Воистину воскресе!”. Твердо на сие уповаю. Не останется сей последний безответен в день Воскресения Твоего, Христе Спасе. “О Божественного, о любезного, о сладчайшего Твоего гласа! С нами бо неложно обещался еси быти до скончания века, Христе”»⁴⁴⁴.

Несмотря на гибель современной России, оставшейся без Христа, жива сокровенная «душа родины», которая открывается в мистическом видении старца в образе древнего храма, в котором служат древние русские святители и преподобные. В этом духовном Китеже и хранится надежда на воскресение Родины. В репрезентации таких пасхальных мифопоэтических моделей видится одна из черт специфики авторской художественной картины мира, направленной на отображение *национального самосознания и национального образа мира*.

Подводя некоторые итоги сказанному, можно сделать вывод о том, что сюжеты о «приражении бесовском» и, с другой стороны, противопоставленные им в данном цикле сюжеты о воскресении — это полюсы авторской троичной концепции бытия, согласно которой человек пребывает в динамичном борении «между ангелом и бесом». Разворачивая в текстах данного цикла картины этого борения, он репрезентирует модернистские приемы письма. Интересны образы «бесовского»: от визуализации духа в «Дедовом бесе» до аудиальных и сновидчески-подсознательных воплощений, в которых «бес» хотя и «действует», но невидим читателю. Кроме христиански-догматической концепции писатель учитывает и философскую полемику вокруг идей свободы воли, происхождения зла и т. д. Реализация же христологической концепции показана в основном в пасхальных сюжетах или в таких, где звучит тема воскрешения человеческой души («Сладость ангелов»). Однако человек как маленький микрокосм связан соборно и с другими, и со всем миром. Поэтому значимой является тема и проблема воскрешения России, пострадавшей от исторических катаклизмов 1917 г. Человек, динамично в процессе жизни участвующий в выборе между бытием и быванием, становится центром пристального авторского рассмотрения. Так сопрягаются воедино части единой триады: пути от бывания к подлинному бытию, напоминающему о высших ценностях существования. Эта концепция для Дурылина станет одной из составляющих картины мира, ведь с этим «ключом»

он будет рассматривать писателей и литературный процесс в книге «В своем углу», судьбу России. Без учета этой онтологической концепции нельзя понять до конца интенциональность автора при описании «городского» и «локального» текстов, ведь Север у писателя парадоксально ассоциировался с раем, а Крым и Юг — с адской областью бытия. Все это будет нами рассмотрено в последующих главах.

Однако уже на этом творческом этапе становится очевидно, что прозу Дурылина можно определить как онтологическую. Действие почти во всех рассказах этого важнейшего для автора цикла происходит в экзистенциальном мире, выраженном через вертикальный хронотоп. Само главное событие рассказов происходит зачастую в мире не реальном, а невидимом. Частый прием отсутствия яркого и занимательного сюжета, изображение потока сознания характерно для модернизма в целом. Для Дурылина это способ сконцентрировать внимание на вертикальной плоскости бытия, несводимой к миру видимого. Той плоскости бытия, где центральной является коллизия «борьбы с концами». Сюжеты этого цикла рассказов почти всегда содержат мортальный сюжет, автора наиболее волнует сам острый момент перехода человека от жизни к смерти. Поэтому на первом месте для автора не герой как таковой (мы не видим ярких, запоминающихся персонажей — характеров), а конфликт, сама коллизия борьбы личности с хаосом бытия. Именно этим автор привлекает внимание читателя и, соответственно, наполняет глубоким смыслом свои тексты, представляя разнообразные варианты размышления над тайной бытия. Характерно, что Дурылин склонен показывать полюса — крайние, пороговые точки бытия или бытия. Две группы текстов поэтому контрастны по отношению друг к другу: победа смерти в первой части своеобразно восполняется торжеством воскресения во второй. Смысл подобного авторского решения, вероятно, не в искусственном «проживании» идей, которыми вызваны к жизни эти тексты, не в том, что герои и коллизии вписываются в авторскую схему цикла, а, видимо, в том, что Дурылин отражает здесь свою, индивидуальную авторскую картину мира, в которой победа космоса над хаосом стала вневременным и внеисторическим сверхсмыслом. Если в раннем творчестве Дурылин пробует себя как символист, то начиная с «Рассказов Раевского» формируется особый стиль дурылинского письма, одновременно укорененного в философии, где

важное место занимает изображение онтологического среза бытия. И бытие изображается зачастую не через быт, как у Шмелева, а через соприкосновение земного с небесным. Поэтому так важны явления духов, борьба с ними и т. д. И быт, и деталь, весь «вещный» мир тускнеет на страницах Дурылина, как и сами герои (за редким исключением). Они вторичны по отношению к изображению главной коллизии. Все это позволяет определить метод Дурылина как *реализм в высшем смысле*.

4.2. Онтология любви как проект бытия

А. Г. Гачева, говоря о поисках смысла любви русскими философами 1920–1940-х гг., обратила внимание на одну интересную закономерность, подмеченную философом А. К. Горским: «Русские писатели стремятся выйти за пределы романического сюжета, опирающегося на представление о естественной норме муже-женских отношений, согласно которой влюбленность должна перерасти в “роман”, а любовное чувство должно — завершаться брачными узами, половым соитием и производством потомства»⁴⁴⁵. В качестве говорящего примера проводятся отказ Онегина начать «роман» с Татьяной, а затем Татьяны — с Онегиным, известные герои Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского. В этом смысле рассказы Дурылина о любви стоят несколько особняком, потому что центральной в них становится тема обретения цельности личности в браке. Тема семейная скрепляет эту часть цикла. Возможно, такой акцент сделан Дурылиным после знакомства с В. В. Розановым, полагавшим, что смерть побеждается деторождением. Однако не только В. В. Розанов, но и другие философы XX века повлияли на писателя. Он был увлечен статьями таких философов неоплатонического толка, как В. С. Соловьев, Л. П. Карсавин, Б. П. Вышеславцев и др., защищавших в своих трудах свободу от аскетизма и развивающих мысль о связи эроса и творчества. С другой стороны, юный Дурылин не избежал влияния ортодоксально-богословского направления, к которому относят о. Павла Флоренского, С. Н. Булгакова, И. А. Ильина. Они, как указывает Вяч. П. Шестаков, «ориентировались не на античную теорию Эроса, а на средневековый “кари-тас” и связанный с ним комплекс идей христианской этики, относящийся к семье, браку»⁴⁴⁶.

Интересным с этой точки зрения является рассказ «Крестная» (1914). Рассказ написан, казалось бы, на простую, незамысловатую тему — это история жизни счастливой купеческой семьи Шолматовых, Анны Ефимовны и Никиты Антипыча. В семье не происходит собственно событий, привлекающих сознание читателя. Изображение неторопливого, укладного бытия семьи разрушает купеческий миф Н. А. Островского о «темном царстве», о чем более подробно Дурылин напишет в поздней книге «В своем углу»⁴⁴⁷. Только одно несчастье разрушает семейную идиллию: «...пятые были роды, а детей не было: умирали все — два мальчика и две девочки — кто на третий день, кто на десятый, дольше месяца никто не выжил»⁴⁴⁸. При этом автор делает акцент на том, что рождались крепкие, здоровые, грудастые. Поэтому эти смерти выглядят тем более необъяснимыми с человеческой точки зрения. Таким образом, единственной загадкой этого текста становится изображение онтологического порога: необъяснимой череды рождения-смерти младенцев, а потом и их матери. И у разных батюшек крестили Шолматовы, и на богомолье ходили, и милостыню подавали, а все умирали младенцы. На третьи роды выбрали крестной монастырскую казначею. Она и преподнесла духоносный подарок — икону четырех рождеств: «В одном углу рождество Пресвятой Богоматери: Анна честная на одре лежит, Иоаким за занавесью <...> Пониже Предтечево рождество изображено: Захария нем, на дощечке пишет: имя ему Иоанн. А с другой стороны, справа: Рождество Христово <...> А в крайнем углу — Николино рождество, святителя Николая»⁴⁴⁹. К тому же посоветовала: «Отпойте четыре молебна благому рождению, и все, Бог даст, хорошо будет»⁴⁵⁰. Однако и третья девочка умерла, и четвертая. В этих обстоятельствах совет крестной кажется пустым, благословение иконой не способно прекратить детские смерти.

Объяснение происходящего и глубинный, онтологический смысл загадочных и необъяснимых смертей становится понятен Анне Ефимовне при рождении пятого ребенка, который остался жить. Четыре смерти оказываются четырьмя рождениями, только в «жизнь вечную: «Они глазком одним в щелочку на Божий свет подсмотрели, и увидеть-то в щелочку им, как мушкам, все равно ничего не пришлось, а все-таки, как увидели, слезами плакали, да назад попросились. Ведь здоровые родились — тело крепкое, кость широкая, а так уж назад попросились. Глазком поглядели

и назад, и будет. А мы глядим, глядим глазами, и все ничего не видим, от плача-то земного прячемся. <...> Как умерла у меня последняя девочка, я все будто сквозь щелку смотрю, и ничего-то мне не надо и не хочется, и ушла бы сейчас. То горе отгоревала, не от него это, а так — словно я прежде через окно глядела, а теперь через щелочку смотрю»⁴⁵¹.

Мир Божия присутствия становится гораздо большей реальностью для Анны Ефимовны, чем земная жизнь. Посредством очищения души скорбью об усопших младенцах героиня приобретает иконичное, обратно-перспективное мировидение, глядя на мир «через щелочку», что и составляет «внутренний сюжет» этого рассказа. Так мелка и малозначительна становится для нее земная реальность. В описании необъяснимой с человеческой точки зрения смерти четырех младенцев («ведь здоровые родились») Дурылин подчеркивает действие Промысла, «изменяющего естества уставы». Ведь рассказ называется «Крестная» в честь упоминаемой в тексте крестной, подарившей икону. «Икона» не спасает, но дает ключ к такому варианту прочтения, иконичному, использующему принцип живописи в литературе. Как отмечал Г. Ф. Сунягин, на средневековой иконе используется «пространство, как бы втягивающее в себя наблюдателя и не ориентированное на отстраненную, чисто зрительную интерпретацию»⁴⁵². Этим обеспечивается позиция не наблюдателя, а участника по отношению к изображенному, «уводящая зрителя в бесконечность небес, к Богу»⁴⁵³. Так на иконах авторы выражали свое представление об онтологической глубине мира. Словесность также использует этот принцип, что наглядно показано в рассказе. Точка зрения Анны Ефимовны на события смертей от внешней эволюционирует к внутренней, ведь ей передаются чувства младенцев, она теперь смотрит на мир их глазами. Категория пространства в описании и интерпретации проекта бытия неразрывно связана с интересной подачей временного пласта: повествование в целом ведется в прошедшем времени, форма же настоящего времени используется в моментах описания вечного пространства неземной жизни: «...я все как будто через щелку смотрю»⁴⁵⁴. Так актуализируется автором время, выводящее вечность, где время как таковое не существует. Очень интересно, что Дурылин любит изображать этот переход или онтологический порог: от временного к вечному. В данном тексте таким интересным моментом является такая деталь, как

«смертная тень» на лице Анны Ефимовны, которую заметил о. Павел: «Отец Павел видит, будто смертная тень уж у ней — по глазам прошла, а это всегда бывает, если человеку скоро умереть: признак верный, и ежели кто хорошей жизни, от того он не сокрыт»⁴⁵⁵. Но «чистой» душой оказывается и сама героиня, сама предчувствующая свою смерть, накануне смерти познавшая смысл своей жизни. Как бы своеобразно в двух мирах существуют и усопшие младенцы, которые «назад попросились». Таким образом, картина времени постоянно «мерцает», и сам онтологический порог перехода от смерти к жизни в какой-то степени размыт. Это создает образ *единого мира* или всеединства, где будут вместе живые и мертвые.

Выбор же автором ребенка в качестве персонажа, который наделен иконичным мировидением, не случаен. Еще о. Павел Флоренский в своем труде «Обратная перспектива» отмечал, что «рисунки детей в отношении неперспективности, и именно обратной перспективы, живо напоминают рисунки средневековые, несмотря на старание педагогов внушить детям правила линейной перспективы; и только с утерей непосредственного отношения к миру дети утрачивают обратную перспективу и подчиняются напетой им схеме. Так, независимо друг от друга, поступают *все* дети»⁴⁵⁶. В сознании ребенка легче всего проступают иконичные смыслы, поскольку его восприятие лишено устоявшихся стереотипов взрослого человека. Очень точно об этом писал С. С. Аверинцев: «...наше восприятие притуплено двухтысячелетней привычкой, и нам нелегко почувствовать неслыханность евангельских слов о детях. “Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное; итак, кто умалится, как это дитя, тот и больше в Царстве Небесном” [Мф. 4: 1–4]. Все привычные ценности перевернуты: единственный путь к тому, чтобы стать большим, — сделаться маленьким. Не ребенок должен учиться у взрослых — взрослые должны учиться у детей, уподобиться детям, “обратиться”, повернуться к тому, от чего они отвернулись, выходя из детства. Образ дитяти — норма человеческого существования как такового»⁴⁵⁷. Поэтому Анна Ефимовна в конце своей жизни выполняет этот завет Христа: «будьте как дети». Вот духовный итог ее земной жизни. В этот момент она и переходит в вечность, давая жизнь последнему ребенку, оставшемуся жить. Таким образом, «исходным смыслом» (по терминологии Л. В. Карасева) становится

осмысление онтологической модели равновесия бытия, гармоничной связанности земного и небесного мира, составляющей, по мысли автора, представление о категории бытия как таковой. Оно не ограничивается миром *realia* и продолжается в вечном *realioa*. Этим и объясняется последнее счастливое рождение пятого младенца, который продолжает род Шолматовых. Любовь между мужем и женой в немалой степени также обеспечивает эту гармонию восприятия встречающейся скорби, которая переживается одинаково трагично. Пятый ребенок способен хотя бы отчасти утешить скорбь любящего супруга, Никиты Антипыча. Таким образом, в первом рассказе цикла характерен так называемый идиллический тип художественного завершения, так как супруги находятся в согласии не только друг с другом, но и с миром, окружающим их бытием, как и герои «Старосветских помещиков» Н. В. Гоголя.

Изображая детей, Дурылин очень часто вводит мотив птиц. «Тема птиц — существ символических, насельников рая — едва ли не из центральных во всем дурылинском “потаянном творчестве”»⁴⁵⁸. Явственно звучит этот мотив и в «Крестной»: о. Павел, например, «постник большой, птиц очень любит». «Голуби у него по всей квартире ходят, ворком воркуют»⁴⁵⁹. С образами птиц ассоциируются в рассказе и младенцы. Младенца Петра при крещении он напутствует словами: «...перышком подымись», — а рождение девочки предваряется курлыканьем журавля. Наконец, крестная последнего, выжившего младенца, «Февронюшка, рой за роем роит, пчельница, а пчела чистоту любит, тихое житье, безсуетное»⁴⁶⁰. Этими образами автор подчеркивает духоносность своих персонажей, художественно изображая иную реальность — сакральную, христианскую.

Так на уровне образной системы, хронотопа Дурылин пытается осмыслить глубинную суть бытия и взаимосвязь всего сущего.

Эти размышления продолжены в рассказе «Троицын день» (1918). Действие рассказа происходит в селе Николичи, куда молодой рассказчик приезжал на побывку в бабушкино имение. Внимание подростка привлекает молодая семья поповичей: о. Василия и его матушки, Натальи Егоровны. И кумулятивный сюжет текста строится как размышление о любви — о такой негнеленной силе, которая способна победить вражду и зло окружающего мира. Однако в этом рассказе, в отличие от предыдущего,

герои не способны удержать любовь, которую разрушают и рассеивают силы тления. О. Василий, красивый молодой священник, которому не было и сорока, огорчен невниманием своей молодой жены. Только связано оно не с бытовыми и обывательскими разногласиями, а с глубинной тоской молодой попадьи: «...беспокой ее томит. — Чтобы идти ей, идти и идти, — на край света идти безостанно. <...> Ведь это срам-то какой! От мужа да от священника еще, — уходить!»⁴⁶¹ Однако скоро и поясняется причина ухода: ушла первый раз попадьа после смерти первенца и единственного сына, младенца Коли. Затем уход этот повторился, и, наконец, последнее описание третьего ухода матушки составляет одновременно кульминацию рассказа и его финал, говорящий о неминуемой разлуке любящих. Сюжет о смерти ребенка, который выполняет функцию онтологического порога, связывает этот рассказ с предыдущим, с «Крестной». Но если Анну Ефимовну скорбь делает глубже, то Наталья Егоровна поддается тоске и печали по ребенку, забывая обо всем, и в первую очередь об о. Василии. Скорбь, возможно, вскрывает ту трещину в отношениях между ними, которая была не так заметна до смерти ребенка. Она открывает путь к «оскудению» любви. От ухода к уходу обида о. Василия усугубляется («уткнулся лбом в скатерть и зарыдал»), печаль Натальи Егоровны также. Характерно, что автор пытается исследовать природу «иррационального», так как желание уйти осмысливается молодой женщиной как произвольный акт и своего рода страсть или «бесовское приращение»: «словно кто берет меня из дому. Перед Васей я чиста»⁴⁶². Внутренняя борьба героев за возрождение любви и составляет композиционную ось текста.

Здесь очень важно обратить внимание на описание портрета молодой попадьи, которое является знаковым: «Она была без шляпы, в белом платье, в руках у нее был пучок лесных фиалок. <...> Я поклонился ей в изумлении. <...> Хорошее, милое русское лицо — и опять, скорее лицо девушки, а не женщины»⁴⁶³. В описаниях Натальи Егоровны, как нам кажется, доминирует белый цвет, символизирующий возвышенность женского образа, чистоту — «лицо девушки». Однако, имея в виду символистский опыт обращения Дурылина к образу Мадонны и Прекрасной Дамы в драме «Дон-Жуан» (1908), можно рассматривать образ Натальи Егоровны как заведомо контрастный предыдущему и вполне *постсимволистский*. Внешнее сходство обнаруживает

не преемственность, а полемику и попытку в реальности, а не в воображении поэта совершить акт спасения: Прекрасная Дама больше не может спасать возлюбленного и, более того, сама становится причиной разлада. Возвышенный образ символизма «опрокидывается» и приземляется. Однако это не означает отрицания «софийности» в целом. Наоборот, сделав женский образ реальным, писатель, возможно, хотел завершить то, что хотели, но не могли символисты, для которых Прекрасная Дама всегда была тайной. Увы, и здесь это не удалось. Безусловно, что такая интерпретация знаменует переход писателя от символизма к постсимволизму, в частности, в «Рассказах Сергея Раевского». Свидетельством этому служит, как замечал С. Н. Бройтман, сама попытка трансформации символистского образа: «Представляется, что постсимволистами в полном смысле этого слова могут считаться только те художники, которые осуществили по отношению к символизму подобный фундаментальный акт эстетически-художественной рецепции и одновременно обретения нового качества»⁴⁶⁴.

Сила, уводящая героиню из дома, и странная тоска по мере развития сюжета осмысливается и представляется автором все больше как полумистическая, иррациональная, приводящая героиню к духовной гибели, потере любви и семьи. Это подчеркнуто акцентировано в описании последней встречи с ней во время молитвы в праздник Троицы. Подчеркнуто темное, не летнее платье и безудержные слезы в церкви оказались не слезами покаяния, а слезами отчаяния и согласием расстаться с о. Василием, который в эти же моменты молился о своей жене... Соборное со-бытие героев в храме и Троица, как кажется, не привели к восстановлению единства. Разлука победила любовь. Осмысление последней встречи имеет, как нам кажется, глубокий онтологический смысл. Бог в Лице Троицы, а это, безусловно, является эмблемой этого рассказа (что видим и из заглавия), не способен нарушить свободную волю человека, который может сам выбрать свою судьбу: «Мне вдруг захотелось пойти и догнать ее и крикнуть ей что-то и воротить ее, дослушать то, что было в церкви, и сказать, что она не поняла чего-то, самого важного, единственно нужного, которое, если понять, то уж ничего не будет нужно, и не нужно будет идти, и все минует и останется одна радость, — и так легко, и так легко под это пенье и у этих бережок понять все и остаться со всем этим милым и вечным.

Но я не пошел за ней. “Она никогда теперь не придет”, подумал я и остался у ограды. А она шла и шла, все так же ходко, не оглядываясь и не останавливаясь»⁴⁶⁵.

Любовная драма расставания героев исследуется и в рассказе «Дединька» (1917), где внимание автора уделено рассказу о девушке рассказчика, Дмитриии Ксенофоновиче, которому отец, прадедушка рассказчика, нашел не невесту, а «постельницу»: «Митьке девку нужно — это я и сам думал. Мне в пятнадцать постельницу дали, а до женитьбы она мне постель стелила, и я тем распутства избегаю»⁴⁶⁶. Здесь автор обнажает вырождение духовных устоев провинциального дворянства и признание пошлости как нормы бытия. Онтологические же законы этого бытия неподвластны человеческим искажениям, и поэтому в тексте происходит своего рода чудо: герой влюбляется в «постельницу» Аришу: «... в любовь дело оборачивается, а не только, чтоб постельницей быть»⁴⁶⁷. Почему это становится возможным? Во многом благодаря тому, что первое чувство души является чистым и глубоким, не испорченным прошлыми неудачами. Потерю чистоты юноша осмысляет как соблазн и нравственное падение: «Я девушку обидел». Чувство греха постепенно стирается, но чувство любви остается крепким. Первое у обоих возлюбленных, оно оказывается взаимным: каждый может ответить «на любовь» и проносит эту любовь по судьбе. Таковы психологические законы и онтологические. Ведь недаром в Древней Руси девушек сватали, и новобрачные познакомились незадолго до свадьбы. Объяснение этому не только в строгости нравов и обычаев, но и в соблюдении закона отношений: сердце, готовое к любви, способно ее принять глубоко и полно именно впервые. Поэтому в Древней Руси, возможно, было гораздо меньше разводов, чем в современном рассказчику времени. В дворянской России уже произошли изменения, сословная иерархия разрушает счастье героев: «в дареную дворянину влюбляться непристойно»⁴⁶⁸. И снова мысль Дурылина упирается в тупик, хотя и невольный, драматического расставания любящих.

Наиболее остро драма разрушения любви, подмены любви всевозможными ее заменителями: насилием, чувством власти, игрой и чувственностью — осмысляется Дурылиным в рассказе «Тлен» (1918–1919), одном из ключевых в этом цикле. Именно о любви думают, мечтают, размышляют главные герои рассказа: юный шестнадцатилетний Коля, ученик гимназии, и Григорий,

юноша, приехавший в провинциальную подмосковную усадьбу из Москвы. В рассказе в одном смысловом поле развиваются два сюжета, из которых первый (условно обозначим его как сюжет Григория) отражается во втором (сюжете Коли). В этом смысловом «мерцании» сюжетов возможно уловить авторскую точку зрения.

Онтологический ракурс рассмотрения незамысловатой сюжетной коллизии, дачного романа Григория и Паши и изображения будней подмосковных интеллигентных дачников задает неожиданный финальный трагический аккорд — полунасиленная смерть Паши. Случайность — зацепилась за бочаг при прыжке в воду и утонула — спровоцирована насильственным, почти дерзким желанием Григория заставить позировать Пашу обнаженной художнику Арсению для написания портрета. Ситуация конфликта, мгновенных переходов от любви к ненависти, сложных отношений влюбленных уже была неоднократно описана, в том числе Ф. М. Тютчевым. Тютчевская модель понимания любви как «поединка рокового» оставила свой след в классической литературе, например в творчестве Ф. М. Достоевского, о чем Л. П. Карсавин в работе «Федор Павлович Карамазов как идеолог любви» (1921) написал: «Бессознательные доминанты эротического: насилие и власть — роковым, почти суицидным образом преобразуют Эрос в Танатос. Всматриваясь в линию жизни Дмитрия Карамазова, автор эссе говорит: “Любовь всегда насилие, всегда жажда смерти любимой во мне”»⁴⁶⁹. По справедливому замечанию К. Г. Исупова, в литературе «серебряного века» заговорил о себе «мстительный Эрос»: началась «гибель серьезез». Здесь можно упомянуть и новеллистику В. Я. Брюсова: это рассказ «Моцарт» (1915), «Последние страницы из дневника женщины» (1910), «Через пятнадцать лет» (1909). З. Фрейд в работе «По ту сторону удовольствия» (1921) переход Эроса в Танатос считал проявлением национального сознания. А такой современный исследователь, как А. М. Эткинд, считает, что «эта идея осуществлялась в антисексуальной прозе Толстого, в которой любовь непременно влечет к смерти; в поздних статьях Соловьева; в некрофильских статьях Сологуба; в дионисийской лирике Иванова; в драмах Леонида Андреева; в философии Бердяева; и, наконец, в карнавальных мечтах Бахтина»⁴⁷⁰.

Безусловно, Дурюлин учитывал в большинстве эти контексты. Формулировка данной проблемы поставлена в центр

рассматриваемого рассказа, как мы показали, самим временем, где красота, любовь сражается со смертью, но не одолевает ее, что отчетливо звучит в финале: «Вот смерть. Вот красота. Все вместе. Все общее. Все одно»⁴⁷¹. Сюжет любви Григория и Паши приводит почти незаметно к этому финалу. Как уже упоминалось, этот сюжет воспринимают и оценивают другие герои: Коля и художник Арсений. Именно так выстраивается в данном случае последовательность смысловых узлов рассказа, которые движут повествование к трагическому итогу. Главным событием здесь выступает обсуждение создания портрета Даши. Предложение художника Арсения нарисовать девушку нагой, позировать обнаженной на берегу реки не кажется Григорию обидным. Все объясняет последний диалог героев: «Не крепостная. Не купили. — Нет, купил, — вскрикнул Григорий <...> схватил ее руками за талию и дотащил за собой к иве. <...> Эй!.. — закричал он. — Коля!.. Зови барина рисовать... <...> Скорей... <...> — Раздевайся! — кричал он ей, на ходу сжимая руки. — Купил! — Конечно, купил! Вот барин тебя нарисует... Голой... Я так хочу!.. Купил... Хочу с кашей ем... Скидавай платье. Он оттеснил ее к дереву, над самой водой, прижимая коленкой, руками срывал с нее кофту. Кой-где обнажилось тело. Девушка вскрикнула, вскинулась всем телом, в какой-то тоске ища, куда уйти от Григория. Она ударила его в грудь. Он разжал руки. <...> Она рванулась с размаху и кинулась в воду»⁴⁷².

Именно чуткий Коля предчувствует гибельность эксперимента с позированием Паши, в этом предложении — позировать обнаженной — он чувствует некую двойственность: «Любоваться телом человеческим — все равно, что листом березовым: оба прекрасны, просто прекрасны. Но и листом как мы любимся? — Сорвем, и бросим. Ему гибель. И цветком — также... А вдруг и всем? — и всем также, всем, что прекрасно — и ему, гибнущему, это наслаждение, это счастье?... Почему мы знаем!»⁴⁷³ Герой задумывается о связи явлений: эгоистическое обладание губит объект такой «любви». Онтологический смысл пути в небытие, «ускользания» и поэтапного «сползания» бытия к невольному самоубийству отражен, как мы заметили в начале нашего рассуждения, во внутреннем сюжете Коли Чистякова. Шестнадцатилетний юноша, отправляясь на дачу, решает «прочитать Ницше всего; Владимира Соловьева тоже всего»⁴⁷⁴. В этом, безусловно отчасти, соединении совершенно разных мыслителей

видится следование времени, моде и желание быть «человеком своего времени». Это же повторялось и у многих других писателей эпохи «серебряного века» — Вяч. И. Иванова, А. Белого, которые проходили искуc Ф. Ницше и Вл. С. Соловьевым одновременно. Молодой гимназист пытается сформировать свое отношение к жизни, ищет ответы на главные бытийные вопросы. Его неискушенность, молодость привлекают внимание читателя, ведь через призму Колиного восприятия, «глазами» юноши описывается любовный роман Григория с Пашей. Но ему интересна не столько история этого романа, сколько онтологическое осмысление таких понятий, как любовь и красота.

Именно в устах Коли звучит такое прочтение монолога из «Пира во время чумы» А. С. Пушкина «Есть наслаждение в бою», которое не ставит задачей понять мысль автора, а скорее улавливает и определяет интенциональность Дурылина, его внимание к изображению онтологических порогов жизни и смерти: «...тут не гибели хотят, а быть на краю гибели. Тут не сама гибель, тут край важен, на самом краю быть, над гибелью. <...> Тростинка еще держит, оборвется — и тогда гибель, только тогда. Тростинка и дорога: тростинка тогда — целый мир. Тогда так чувствуешь: вы, — весь мир, на прочном, а я один — на тростинке, и я не боюсь, я радуюсь, что почти наверное погибну... Это “почти” дорого... Это — “еще”, “еще” — и погиб... Еще и уйти могу, и тогда наверное — не погибну, а не уйду, люблю это “еще”. В нем-то и тайна, она-то и тянет... — Этого не скажешь... <...> — Да Пушкин, впрочем, все сказал...»⁴⁷⁵. Именно «на краю гибели» находятся Паша и Григорий, которым не удастся уйти от нее. Ведь совершенно ясно, что духовно гибнет и Григорий, который уже после этой смерти не будет таким веселым, беззаботным парнем, любящим жизнь... Однако глубже всех переживает ситуацию Коля: «Вот смерть. Вот красота. Все вместе. Все общее. Все одно. — Господи, где же ты? Где же ты?»⁴⁷⁶. Юноша пытается понять, почему Творец допускает бессмысленную гибель своего творения — человека. Ответ, который еще не найден юным героем, подсказан автором в заголовке рассказа — «Тлен». «Физиология» любви оказывается пустой и уводит от постижения его духовных законов и смыслов, которые сформулированы не только Вл. С. Соловьевым, но и тысячелетней традицией христианской культуры. Выбор остается за человеком, который всегда свободен.

Может быть, поэтому вместо портрета обнаженной девушки в итоге получилось «закрытое платком лицо» мертвой Паши и «прикрытое тело»? В итоге «картина» все-таки получается, только нарисованная не художником, а жизнью: «Коля осторожно опустил Пашу на траву и перекрестился. <...> Коля поднял Пашину кофту и юбку и прикрыл тело, вынул платок из кармана и накрыл им лицо. На нем не было ни муки, ни скорби, оно было бледно и равнодушно ко всему»⁴⁷⁷. Красота и гибель действительно не могут быть вместе в художественном мире Дурылина.

Однако положительный идеал все-таки дан автором в той единственной картине, которую написал художник Арсений: «Была нарисована девушка, почти девочка. Она улыбалась счастливо и безудержно. Было нарисовано только лицо, но оно говорила про все: лето; лес; случайная встреча; корзинка с земляникой в руке; мимолетные слова; смущенье; милый отпор; в глазах доверчивая радость; сердце бьется; так хорошо жить, когда лес, и лето, и молодость»⁴⁷⁸. «Невиданная прелесть», «умница» Аннушка, как характеризует ее художник, способна подарить ощущение утраченной гармонии бытия и свет всем, кто соприкоснется с этим образом Красоты. Однако какова позиция и точка зрения самого художника? Можно предположить, что своим желанием написать портрет обнаженной девушки он следует возрожденческим традициям, когда впервые появились такие портреты. Об этом я упоминала уже в третьей главе. Поэтому «линия» художника отражает, вероятно, точку зрения человека своего времени. Авторский взгляд и позиция, как я проследила, не совпадает с ней. Именно контрастное сопоставление двух портретов: Аннушки и портрета Даши, созданного в художественном мире рассказа, подсказывает выводы автора. Таким образом, в данном тексте Дурылин наглядно использует элементы поэтики визуальности.

Последний рассказ о любви из этого цикла под названием «Розы» (1921) аккумулирует и завершает все основные мотивы и темы смыслового ряда. Коллизия борьбы жизни и смерти, борьбы Любви и Красоты с гибелью завершается в художественном мире этого цикла, увы, победой последней. Рассказ начинается сразу с обозначения онтологического порога: «Ты получишь это письмо тогда, когда я умру»⁴⁷⁹. Невольное самоубийство Паши из рассказа «Тлен» здесь звучит как уверенное желание

покончить собой. Также герой этого рассказа, в отличие от всех предыдущих, уже не имеет надежды на счастье и обретение гармонии в любовных отношениях, ведь рассказ построен как воспоминание о былом и о той потере любимой Анны, которую он пережил. А ведь цикл начинался рассказом о любви-гармонии супругов Шолматовых, прерванной лишь смертью героини, затем в «Троицыном дне» автор задумывается об онтологических причинах драмы-расставания молодой семьи поповичей, в «Дединьке» создать семью не удастся из-за социальных причин, а в «Тлене» и, наконец, в рассказе «Розы» эта тема даже не задана в смысловом спектре текста. От текста к тексту мы видим, как разрушается Любовь и торжествует гибель, опустошение человека, переживающего экзистенциальную драму, итогом которой становится не только одиночество, но и насильственная смерть — самоубийство. От рассказа к рассказу герои теряют веру в Абсолют. Для первых двух текстов она несомненна, а в «Дединьке» этот вопрос не ставится, в «Тлене» и «Розах» вопрос о смысле любви прочитывается отнюдь не по-христиански и даже не по-соловьевски, а скорее по-ницшеански, в духе свободной устремленности сверхчеловека к свободе, которую он ценит превыше всего. Таким образом, любовь как чувство торжества жизни, которое дает почувствовать полноту бытия, постепенно растворяется «каплями» «неистового Танатоса» и вихрем сомнений, образуя ментальную воронку, уводящую в лоно небытия. Знаменательно при этом, что действие последнего рассказа «Розы» происходит в Европе, в отличие от всех предыдущих. Возможно, события самого трагического рассказа Дурылин не хотел изображать на русской почве, что было больно для писателя. Хотя автор и пользовался в своей главной книге постоянной метафорой «истаяла Россия», показывать ее опустошение было трудно.

Поэтому борьба героя последнего рассказа цикла, «Розы», с надвигающейся смертью выражена сквозной метафорой, вынесенной в название. В этом простом названии обозначается символически, хотя по-постсимволистски вполне предметно, тема потерянной любви, память о ней и надежда на любовь юной девушки по имени Феличита, которая приносит розы как знак выражения симпатии по отношению к герою: «...она смотрела мне в лицо, прижимая к груди крупную пунцовую розу»⁴⁸⁰. Именно эта роза, которая затем окажется «измятой», символизирует и предстоящую гибель юноши, ее лепестки «были похожи

на загустевшую кровь»⁴⁸¹. Как герой ни старается изгнать любовь из пространства жизни, замыслив страшное, она остается все равно с ним, сопротивляясь смерти на экзистенциальном уровне. Ведь комната героя даже перед самоубийством вся устлана розами: белые розы лежат на столе, красные — на постели, «розы пахнут», «много цветов в комнате». Торжество розового пурпура, заполняющего пространство, рождает чувство присутствия любимой женщины, от которой он пытается вновь уйти: «У меня слишком много роз. Я как будто потерял свое одиночество. Кто-то постоянно со мною. И это женщина. Надо кинуть цветы за окно. Тогда я снова буду один»⁴⁸². Так розы как символ-эмблема текста обозначают основную экзистенциальную коллизию рассказа.

Сама же сюжетная коллизия раскрывается на страницах написанного на клочке бумаги письма, обращенного к Татьяне Андреевне Буткевич, как указано в посвящении. Текст письма прерывается рассказами героя, обращенного к возлюбленной Анне, и одновременно некоторые фрагменты адресуются читателю. Прошедшее время жизни корреспондирует с настоящим «здесь и сейчас». Такую организацию прозаического пространства можно назвать *фрагментарной*. Хотя К. Р. Кобрин в своем эссе отмечал терминологическую условность понятия «фрагмент», он попытался сформулировать границы жанра: «Что в обыкновенном языке обозначает слово “фрагмент”? Все что угодно, не являющееся “целым”. Содержание понятия “фрагмент” рождается из оппозиции понятию “целое” (или просто той гулкой бесконечности, в которую закутано это слово). В остальном фрагментом может быть что угодно и какого угодно размера»⁴⁸³. Фрагментами могут быть отрывки неофициальных писем, сны, части дневника, заметки, конспекты, выписки, — то есть все то, что встречается на страницах маргинальных жанров литературы.

Представленное письмо — это поток сознания героя, который постепенно делает читателя не зрителем, а со-участником, размышляющим над причинами экзистенциальной драмы героя. Учитывая, что письмо Дурылин считал высшей формой литературы, сказанное здесь писателем можно воспринимать как акт высшего откровения. Это письмо, где ставятся вопросы, ответы на которые в руках у читателя. Поэтому он приближается к жанру философского фрагмента. В целом это характерно для

фрагментов: «Автор фрагментов <...> всегда имеет в виду живого читателя, который ждет не готовых сентенций, а следит за становлением мысли, учится самостоятельно думать, или, по словам Новалиса, “вкушает первый поцелуй философии”»⁴⁸⁴. Еще одна важная особенность фрагментов, как отмечал Х. Баран, «в потенциальной открытости их смыслового плана»⁴⁸⁵. Это относится и к нашему тексту, ведь хотя письмо окончено, рассказ не завершен ожидаемым событием ухода героя, хотя потенциальный намек на трагическую концовку — «можно кончить все проще»⁴⁸⁶ — содержится в плоти текста. Выраженная модальность — «можно» — не может иметь смысловой завершенности, а значит, на спасение героя все-таки есть надежда, ведь «три новых розы распустились у меня в саду»⁴⁸⁷. Онтологический выбор между жизнью и смертью, желание покончить с собой связаны с разрешением главных бытийных вопросов: «Кем определены те люди, с которыми мы проходим жизнь; кем избраны те, с кем мы встретимся в тот или иной час, день, год жизни? <...> Кто сделал, что я встретил Анну? Кто отнял ее у меня и отдал другому?»⁴⁸⁸

Здесь нужно уточнить, что любовный сюжет, о котором упоминает герой, скорее всего, связан с Татьяной Буткевич, в замужестве Сидоровой, с которой Дурылина связывали в юности дружеские и романтические отношения. Однако Дурылин предложения руки и сердца не делал и отмечал «в черновике письма к другу Саше Ларионову, хранящемся в РГАЛИ <...> что у него с Таней Буткевич очень странные отношения, и, хотя все считают их женихом и невестой, на самом деле слухи о его жениховстве не более чем химера»⁴⁸⁹. Даже после замужества переписка друзей юности продолжалась и выросла в воспоминания (1903–1916), которые Татьяна сделала для сборника, посвященного памяти Дурылина (опубликованы А. Б. Галкиным). В текст воспоминаний Буткевич включила фрагменты переписки с Дурылиным, которые, как мы предполагаем, и стали источником сюжета данного текста. Эпистолярный диалог Буткевич и Дурылина был вполне символистским и не ограничивался дружеским общением на бытовые темы, он может быть исследован и как художественный текст. Д. М. Магомедова указывала на продуктивность такого подхода: «Изучение эпистолярного диалога должно вести одновременно и с точки зрения его внутренней организации <...> и во взаимодействии с собственно художественным творчеством,

трансформирующим зарождавшиеся в переписке мотивы»⁴⁹⁰. Такие смысловые трансформации мы прежде всего видим в изменившейся концепции окружающего мира, которая не была тайной.

Вопрос о том, существуют ли такие «скрепы бытия», которые создают судьбу человека, относится к главным онтологическим вопросам, ставящим проблему существования Абсолюта. Здесь герой и автор письма решает ее отрицательно: «За всем, что мы делаем и что с нами делается, стоит Никто»⁴⁹¹. Герой приходит к такому мнению, потому что не находит ответа в мире — «мир глухонемой». В устройстве окружающего он не может «услышать бытие», то есть стать настоящим реалистом. Мир разорван и фрагментарен, как все время прерывающееся рукописное письмо: «Я не знаю, почему я все это пишу. Впрочем, может быть, я разорву все это тогда, когда придет время»⁴⁹². Поэтому обращение к жанру фрагмента — это определенное свидетельство авторской стратегии выразить хаотическое мироощущение героя. Меняется и сама героиня, «которая любит Рибейру», художника с достаточно сомнительной «репутацией», и поэтому вовсе не похожа на Музу и светлую гостью, какой Татьяна предстает в переписке символистского периода. Любовь как счастье появится в одном из лучших произведений Дурылина — повести «Сударь кот» (1924) — уже после знакомства с И. А. Комиссаровой-Дурылиной⁴⁹³.

Повесть «Сударь кот» не включена в данный прозаический цикл, но, безусловно, примыкает к нему, объединяя и аккумулируя в себе главные онтологические темы цикла: преодоление бытия бытием.

Уже название «Сударь кот» было воспринято критикой и читателями неоднозначно. Русский художник М. В. Нестеров, которому и посвящена повесть, настойчиво предлагал изменить заголовок. Но Дурылин совету друга не последовал. Выведя главной, казалось бы, косвенную деталь, автор на самом деле раскрывал с ее помощью сложный и глубокий мир описанных человеческих судеб: Прокопия Ивановича Подшивалова, Ариши и Петра.

Известно, что М. В. Нестеров считал это произведение лучшим у Дурылина: «Отличную книгу Вы написали. Это лучшая Ваша вещь. <...> Там не только хороши лирические места. Там и трагические места есть: они еще сильнее действуют. Вот это

ваше, настоящее. Вы здесь художник. Это для меня дорого...»⁴⁹⁴ Несмотря на это, М. В. Нестерова повесть поразила, прежде всего, яркостью описанного: «Прочитанная мною повесть-хроника Ваша о людях, Вам близких, дорогих, о радостных и тяжелых переживаниях, о победном конце, о торжестве их прекрасной жизни над “скверной” житейской, так ярко, талантливо, художественно обобщено в цельное художественное произведение, не раз восхитило меня, взволновало до слез, и слезы эти были благодатными слезами. За это сердечно благодарю Вас. <...> Благодарю Вас за радость, испытанную мной при чтении этой трогательной, волнительной повести»⁴⁹⁵.

Действительно, в центре повести — трагическая история судеб Ариши и Петра. Но через страдания показано автором восхождение к высшей правде — жизни не по человеческому, а по Христову закону. Для Ариши это путь монашеский, для Петра — жизнь монашеская в миру. Тесно сплетен с этими путями и путь Прокопия Ивановича, которому пришлось пережить разлуку с горячо любимой дочерью. Переживание своей голгофы каждым из героев и составляет духовный сюжет этой повести. Внешне же узнаются московские впечатления писателя, жизнь родных Плетешков, описанная в записях «В родном углу»: приезд к бабушке, день Иоанна Предтечи. Перед нами не только служители Христовы, но и люди, которым не чуждо ничто человеческое, тем более такое прекрасное чувство, как любовь. Недаром и повесть названа «Сударь кот» в честь того, кто был свидетелем настоящей любви героев, которая способна преодолеть смерть. История этой любви и составляет второй, романый, сюжет повести, сложно переплетенный с духовным или житийным сюжетом. В этом кроется «загадка» этого текста, который объединяет в себе все три рассмотренных нами онтологических проекта: победа над тлением и смертью венчается гимном Любви как непреходящей ценности человеческого бытия.

Интерпретаторы этой повести, в частности Е. А. Щепалина, описывают Иринею как духовную мать, старицу, невесту Христову: «Личность Иринеи удивительным образом сочетает все формы женского служения: она одновременно дочь купца, невеста и дочь Отца Небесного, невеста Христова, бабушка для своих внуков и духовная мать для инокинь, немощная старушка и духоносная старица»⁴⁹⁶. Безусловно, внимание автора здесь привлекает в первую очередь фигура Ариши. Только можно ли прочитывать

ее лишь как пример житийного типа создания женского образа? Духовный сюжет только на первый взгляд кажется основным. Здесь описан не просто отказ от любви и уход девушки в монастырь, а сложный выбор неординарного женского национального характера. Ведь в итоге ни один читатель не усомнится в том, что Ариша и Петр сохранили привязанность друг к другу, несмотря на все испытания.

Такой итог противоречит однозначной трактовке и заставляет глубже всматриваться в художественный мир повести. Желание Ариши уйти в монастырь появляется у нее после разлуки с Петром и перед лицом грядущего вынужденного замужества по решению отца. Такая деталь объясняет многое: монастырь становится спасением от нежеланного суженого и путем, посланным Промыслом. Рассказывая о сложных перипетиях в судьбе героев, Дурылин почти вовсе не описывает их душевные переживания. Автор показывает лишь поступки, отражающие глубину скорби.

Переживания Прокопия Ивановича и Ариши передаются и объясняются «языком» икон, Петра — изречениями из Псалтири.

Икона Спаса Нерукотворного была покровителем семьи Хлыновых и висела на почетном месте в темном зале дома. Именно с молитвы перед этим образом и начинаются в судьбе Ариши и ее отца события, нарушающие безмятежное течение их жизни.

После молитвы перед Нерукотворным Спасом прадед завел разговор с дочерью о свадебном сговоре и в ответ услышал несогласие. В этом контексте отказ Ариши от брака с купцом Семипаловым может быть понят не как непослушание отчей воле, а как проявление Божьей воли, воли Спаса о судьбе Ариши. После этого момента Дурылин очень тонко описывает сокровенный диалог прадеда с иконой Спаса.

Получив повторный отказ Ариши и отправив неподходящего жениха, Петра, в Бухару, Подшивалов ищет утешения опять же пред этим образом: «...он молча положил поклон перед Спасом и долго не вставал с колен: просил ли он помощи, или прощения, или благодарил? Знал это один Спас»⁴⁹⁷. Но через сутки стало известно о решении отца: сговор о свадьбе через полторы недели. Таким образом, в молитве прадед все же испрашивает помощи Бога в *своем* решении — выдать дочь замуж.

В эпизоде несостоявшегося сговора образ Спаса не просто занимает место родовой иконы, а становится живым персонажем, не объектом, а субъектом повествования, стягивающим

и организующим все действие центром. По местоположению к Спасу в этом небольшом отрывке описываются все главные лица: жених, Ариша, родители. «Занял он свое, женихово место, возле своих родных, справа от образа *Спаса Нерукотворного* <...> А она вошла сбоку, из боковых прикрытых дверей <...> сделав споро, хоть неторопливо, два шага к *Спасу*, поклонилась родителям, поклонилась на все четыре стороны, — только тогда все разом ахнули не со страхом, а с ужасом даже: невеста была в самом простом, обычном черном одеянии монашенки-послушницы <...> Она промолвила, только очень тихо: — Богу я обещалась, я послушание приняла. Батюшка с матушкой, простите меня Христа ради, — и поклонилась в ноги отцу с матерью»⁴⁹⁸. Более того, свой выбор — поступление в монастырь — Ариша истолковывает как исполнение послушания («послушание приняла»). В данном контексте — послушание Спасу. Обращаясь к одной и той же иконе, а через нее к Творцу, отец и дочь «слышат» волю Божию по-разному. Дальнейший же сюжет раскрывает истинность и чуткость девичьего сердца и постоянство в выборе и исполнении этой воли, а с другой стороны, постепенное понимание и слышание этой воли гордой и властной натурой Подшивалова, не привыкшего изменять своему слову и решению. Поэтому Прокопий Иванович в первых обращениях к иконе Спаса Нерукотворного «не слышит» обращенного к нему гласа Бога, этот глас не может проникнуть в сердце, не имеющее смирения перед волей Творца.

Поэтому дальнейшее — упорное желание отца «свести Аришу с антресолей», возвращение Петра из Хивы — это попытки настоять опять же на своей, человеческой воле: «Ты — в меня и будет по-моему, а раз ты — в меня, то по-моему — значит и по-твоему. Хочу внуков твоих нянчить»⁴⁹⁹. Только после отречения Ариши от любви Петра отец начинает усматривать в происходящем волю Божию, но не смиряется перед ней. Однако у вдумчивого читателя и здесь остаются вопросы, ведь Ариша отказывается от предложения соединить судьбу с Петром после его возвращения из Бухары. Кажется, что здесь намек на забвение былых чувств. Однако стоит вспомнить, что внутреннее обещание уйти в монастырь Ариша дает перед иконой Спаса во время несостоявшегося сговора, сразу после отъезда Петра. Данное обещание героиня нарушить не может, она *верна себе и своему слову*. Здесь автор представляет нам настоящий русский

строгий характер, который А. С. Пушкин показал и в образе Татьяны Лариной, которая отказалась не от любви, а от счастья. Эти пути, конечно, были продолжены последующей литературной традицией, И. С. Тургеневым и созданным им образом Лизы Калитиной и др. писателями.

Таким образом, Дурылин отказывается от традиционного психологизма литературы реализма, осваивает модернистские приемы письма. Именно кульминационный момент романного сюжета, который тесно переплетается с житийным и объясняет одновременно глубину чувств и скорби, любви и невозможности любить и возводит человеческое на необозримую благодатную высоту, наступает при чтении Псалтири Аришей по усопшему Петру. И здесь, как ни парадоксально, проступает романный сюжет повести. В этом чтении и происходит та благодатная и сокровенная Встреча, следующая, что может показаться странным, за прощанием героев в доме Ариши. Поэтому читаемый затем 118-й псалом знаменует скорее не сугубое исполнение «закона» — поминовения усопшего. Это некий метасюжет всей истории любви и жизни: возникновение любовного чувства в юности, страдания одиночества, кончина и... благодатная встреча в духовном пространстве памяти. Однако перед непосредственным анализом включений текста Псалтири уместно напомнить об особом значении этого псалма среди 150 других. Как указывает церковное предание, в нем собран весь жизненный опыт борений Божественного Давида с искушениями: «...все жизненные перевороты он собрал в настоящем псалме. <...> В высшем смысле пророк изображает здесь жизни святых: подвиги, скорби, борения... и то, чем святые одерживают победы: закон, словеса Божии, терпение, помощь свыше <...> Псалом отличается от прочих количеством стихов и тем, что всякий из 176 стихов говорит что-нибудь о законе Божию, называя его только разными именами: заповеди, оправдания, видения, словеса, судьбы, пути, советы, стези и другими. Но в самой структуре ветхозаветного текста впервые происходит победа благодати над ветхозаветным Законом: ведь все 176 стихов — это не притчи, а молитвенные воззвания к Богу»⁵⁰⁰.

Одновременно и молитвой, и несравнимым с человеческим словом комментарием становится это чтение: «“Возлюбих заповеди твоя паче злата и топазия”... “Злато” светлого отрочества, первой юности вспомнилось ей: яблочный сад, густое гуденье

пчел над китайской яблонью, девочка в белом цвету, мальчик, не боявшийся пчел»⁵⁰¹. Вот те моменты, мгновения бытия, которые связали души Ариши и Петра навечно... Далее их жизни после вынужденной разлуки расходятся: Ариша уходит в монастырь, Петр остается одиноким. Этот период отражает следующий стих: «“Путь заповедей твоих текох, егда расширил еси сердце мое”, — прочла она почти беззвучно; и это тоже было о нем, и это рассказывало ей о том, что было: она вспомнила эти годы их взаимного одиночества, и перекрестилась за него: его ли сердце не “расширил” Господь, дав ему честно вынести всю скорбь, всю одинокую жизнь?»⁵⁰² Ответ — в следующей цитате из псалма. «Строчка была густо закапана старым воском. Она приняла ее, как ответ ей о нем. “Благодать сотворил еси с рабом твоим, Господи, по словеси твоему”. Эти руки, худые и неподвижные, это заострившееся лицо, и клочок сахарной бумаги в портсигаре, и китайская яблоня, и скворец под окном, и эти долгие годы одиночества, и эта скорбь, и эта смерть, и жемчужные слова над ним, — все, все — вот оно: “благодать сотворил еси с рабом твоим, Господи”»⁵⁰³. Оканчивается чтение-комментарий наставлением Ариши. «Она прочла следующий стих — он оказался молитвою о ней: Благодати и наказанию, и разуму научи мя, яко заповедем твоим веровах»⁵⁰⁴. Примечательно, что стихи псалма указываются не по порядку следования, расположены они в той последовательности, которая формирует внутренний сюжет повести. В таком контексте цитируемые стихи образуют метатекст — историю их любви и жизни. Путь этот не был легким. Ведь христианский закон воспрещает монахиням думать о мирских привязанностях, а мирским препятствует любить посвятивших себя служению ангельскому чину. Букву Закона побеждает Благодать: светлое чувство, которое Ариша и Петр пронесли по жизни, оправдано свыше. Ведь в мир иной Петр уходит со светлой улыбкой на устах, «как будто с полученным ответом», «без тени недоумения». Закон опускает руки перед тайной Благодати.

Заглавие повести, не раз обсуждавшееся в переписке с М. В. Нестеровым, также подтверждает нашу версию, ведь именно кот Петра, который доживает свой век у Ариши, становится и свидетелем, и хранителем их любви. Автор выделяет этот бестиарный образ, сопроводив его почтительным «сударь». Именно так к нему обращается Ариша, исповедуя свои думы

о прошлом и настоящем. «Кот кашляет», «кот седой» — такие определения рассыпаны по тексту. Молодой, красивый рыже-белый Васька изображен художником на портсигаре — портсигаре Петра, который остался у бабушки на память о ее любви. Таким образом, кот становится образом-мифом, символизирующим вечность чувств героев в художественном пространстве повести. Иррациональная метафизика любви и тайны поручена хранителю — сударю Василию. Именно он единственный напоминает Арише в монастыре о Петре.

Таким образом, любовь в художественном мире Дурылина сильнее смерти. Однако сравнение, если иметь в виду литературный контекст, напрашивается не с пушкинскими героинями, а со «шмелевской девушкой» — Даринькой из романа И. С. Шмелева «Пути небесные» (1936–1950), — настолько дурылинский образ Ариши выпадает из контекста времени, убедительно проанализированного Л. А. Колобаевой в статье «Русский эрос: философия и поэтика любви в романе начала и конца XX века»⁵⁰⁵. Хотя Дурылин не учитывал опыт Шмелева, сравнение с образом Дариньки очень уместно: здесь важно сопоставить два очень близких, но в чем-то зеркальных сюжета: уход девушки в монастырь у Дурылина и, наоборот, уход из монастыря в мир ради земной любви у Шмелева. Как ни парадоксально, но оба пути оказываются оправданными: их венчает хотя в чем-то трагическая, но счастливая концовка. Хотя эти пути связаны с нарушением церковной традиции: монахиня Ирина любит Петра, а Даринька убегает из монастыря к возлюбленному, Вейденгаммеру. Остановимся подробнее на этой ситуации.

Даринька, которая стала одновременно завершением и апофеозом типа «шмелевской девушки», была любимым образом писателя.

В изображении Дарьи Шмелев продолжил и развил основные черты своего женского типа: детскость, просветленность небесным светом, исключительность, очарование, духовную чистоту и силу, софийность, иконичность мировидения, женственность и преданность, трагизм судьбы и бездетность. Простую белошвейку писатель волшебным претворяет в дворянку, праправнучку святителя. Создавая образ Дариньки, Шмелев ставил перед собой сложную задачу детального изображения внутреннего мира девушки: «Я должен раскрыть Дарью»⁵⁰⁶. Поэтому в описаниях доминируют черты духовного облика.

В первые дни знакомства с ней Вейденгаммер сразу же обращает внимание на ее духовную красоту: «Передо мной была осветленная, возносящая красота. Не красота... это грубое слово тут, а прелестная девичья чистота... юница, воистину непорочная. Большие, светлые, именно звездистые глаза...»⁵⁰⁷ С чистотой сочетается детскость. Вейденгаммер очень часто сравнивает Дариньку с ребенком: «...ах, ты, ре-бе-нок милый!»⁵⁰⁸

Необыкновенной видит ее и кутежник, «тертый калач» Вагаев: «вы особенная... вы не похожи ни на кого! <...> Но она необыкновенная. Она святая! Это он чувствует, видит в ее глазах»⁵⁰⁹. Даже известный обольститель барон Ритлингер способен выделить девушку в толпе светских красавиц: «Она — прелестна <...> я ее сразу выделил»⁵¹⁰. Даринька согревает светом своей души встреченных ею на жизненном пути, буквально преображает мир вокруг себя. Вейденгаммер поклонился «исходившему от нее свету», им же затронут и преображен Вагаев, называют «светлой» свою госпожу жители Уютова. С концептом света связано определение Дариньки как преображенной, новой. Ведь православный праздник Преображения — это осияние, освящение, очищение благодатным светом человеческого естества. И Даринька, своей душой участвующая в Преображении, одаренная этим светом, оказывается сама источником света для окружающих.

Даринька становится носителем иконичного восприятия, напоминает окружающим о неземном: «В вас великий отсвет того мира, того небесного, предчувствуемого, о чем мечтает поэзия, что ищет философия, что *знает* одна религия... вы его драгоценный отблеск» (курсив автора. — *Е. А.*)⁵¹¹. Портретные характеристики девушки сведены до минимума, изображение автором Дариньки можно назвать иконописным: «в голубых клубах ладана <...> утончившееся лицо казалось иконным ликом, ожившим, очеловечившимся в восторженном молении. Не девушка, не юница, а... иная, преображенная, *новая*» (курсив автора. — *Е. А.*)⁵¹². Именно поэтому Дариньке как носительнице чистого, иконичного мировидения автор доверяет напоминать другим героям и читателям о высоте Божественного призвания человека.

В «Путях небесных» ощущается влияние эстетики Вл. С. Соловьева и символистской поэзии. Так, обоготворение героини, сквозящее в письмах Вагаева из Петербурга, манифестирует Дарью как

Вечную женственность, актуализируя кодовую функцию мифа: «Вы Пречистая для меня... жена моя, вечная моя... чудесная, чудотворная, небесный ангел»⁵¹³.

Между тем Шмелев смог показать и страстность Дариньки, проявившуюся в увлечении Вагаевым, и раскрыть перед читателем весь сложный рисунок душевных волнений девушки. То, что внешними штрихами было намечено в Анастасии Ляпуновой из «Неупиваемой Чашы» (1918), в Дариньке развернулось в неповторимый портрет души.

Хотя героиня Шмелева более чувственна, а в дурылинском образе не просматриваются эти акценты, можно сказать, что обе героини привносят в окружающий мир главное — способность восстановить гармонию бытия. Представляется, что Дариньку с Аришей роднит многое: это те, что встречаются лишь однажды, чистые и просветленные, женщины-дети, женщины-девы, наделенные иконичным мировидением, необычайно обаятельные, женственные (воплощающие софийное начало) и в то же время сильные, преданные своим высоким духовным идеалам и способные преодолеть трагизм и испытания собственной судьбы.

Таким образом, Дурылин достаточно настойчиво концентрировал свое внимание на рассмотрении онтологии любви. Для автора любовь, безусловно, открывает путь к подлинному бытию, преображает и формирует личность. Именно любовь, по мысли писателя, дает ощущение полноты бытия и побеждает бывание и смерть. Однако, как показывает писатель в рассказах цикла, современный человек все больше теряет способность любить, и поэтому логически рассказы выстроены так, что Эрос постепенно растворяется в Танатосе, любовь зачастую не окрыляет, а губит человека («Тлен», «Розы»). Эти мотивы, видимо, связаны для писателя с ощущением общего кризиса культуры и трагедией русской истории. Результатом такого кризиса становится «бездомовье», распад семьи. Это отражает художественная логика построения цикла. Таким образом, Дурылин видел и понимал любовь как идеал прежде всего семейный, а не эротически-свободный. И тем самым вступал в полемику с религиозно-философской критикой определенного направления.

Примечательно, что положительными и сильными духовно зачастую у Дурылина оказываются мужские образы. Типично русская ситуация «человека на rendez-vous» «не сбывается» в художественном мире автора. И купцы, и священники, и другие

мужские персонажи зачастую более привлекательны, чем женские. А если они и тускнеют перед яркими женскими характерами, то в нравственном смысле также оказываются мужественными и решительными (Петр из повести «Сударь кот»). Однако надежда, как полагает автор, на восстановление «подлинного человека» есть, как это показано в повести «Сударь кот». Совершенно нетипичный образ для современного Дурылина литературного контекста, Ариша и есть для автора тот самый уникальный шанс показать способность любить, «хранить любовь». Связанный с предшествующей литературной традицией, он является оригинальным примером воплощения национального русского идеального женского типа. Таким образом, в авторской концепции бытия онтологии любви уделено достойное место, ведь сопротивление смерти и тлену бытия возможно зачастую в стремлении к Любви и Красоте, а красота и гибель не могут быть вместе в художественном мире Дурылина.

ГЛАВА 5

Орнаментальные и сказовые тенденции в прозе С. Н. Дурылина 1920-х годов⁵¹⁴

Как мы пытались показать в предыдущей главе, в раннем творчестве, после 1915 г., Дурылин сформировался на мировоззренческом уровне как художник-символист и мифомыслитель. С начала 1920-х гг. писатель отталкивается от символизма и в целом от идей «серебряного века» и начинает осваивать поэтику постсимволизма и неореализма.

Приведем характерный отзыв на доклад Дурылина о К. Н. Леонтьеве 1921 г. Ф. А. Степуна: «Хорошо помню очень показательное по своей тенденции выступление одного из “мусагетских юношей”, Сергея Николаевича Дурылина, принявшего весьма для меня неожиданно священнический сан. Соловьевской веры в возможность спасения мира христианством в докладе Дурылина не чувствовалось. Речь шла уже не о том, как обновленным христианством спасти мир, а лишь о том, как бы древним христианством заслониться от мира»⁵¹⁵. Однако эстетически, как писатель, Дурылин шел в 1920-е гг. тем же путем, каким шли А. Белый, А. М. Ремизов, М. М. Пришвин и другие писатели-модернисты. После революционного слома, как верно указала Е. Б. Скороспелова, «продуктивным способом перехода от изображения конкретно-исторического облика ситуации к постижению ее глобального смысла, ее глубинной сущности, которая была невыразимой на языке классической прозы, стал орнаментализм — знаковое явление “неклассической” прозы»⁵¹⁶.

Думается, что, используя такую орнаментальную стилевую организацию повествования, Дурылин ориентируется и на своего учителя А. Белого, ритмический кружок которого он посещал. Это доказывает и письмо, написанное уже после 1929 г., в котором, помимо прочего, Дурылин вдохновенно подчеркивает достоинства первой части романа А. Белого «Москва» (1926): «Вашу Москву можно напечатать “песнями” и “стихами”, <...>

как подлинную поэму. Буду рад, если Вы отзоветесь хоть двумя строками на это письмецо. Ваш С. Дурылин. Томск. Нечаевский пер., д. 14, кв. 5»⁵¹⁷. С. И. Кормилов на основе анализа Дж. Янечека приводит данные анализа ритма «Москвы» (1926) А. Белого, отмечая, что «Белый переходил к все более последовательной метризации, к преобладанию двусложных интервалов»⁵¹⁸. Мы не ставим такую задачу (анализировать ритм), но приводим эти факты как подтверждение наших тезисов.

Дурылину роман А. Белого был близок и тем, что в нем была затронута важная тема изображения совершившихся в России исторических сдвигов. Несомненно, что автор знакомится с романом А. Белого до 1928 г. и под его влиянием создает в том же 1928 г., т. е. почти одновременно, используя технику орнаментализма, «Колокола» и главу «Москва», которая начнет мемуарные записи «В родном углу». В этих двух совершенно различных прозаических вещах осмысление и описание революционного слома, безусловно, волнует Дурылина. Общеизвестно, что путь к орнаментализму А. Белый проложил не только Дурылину, но и всей русской литературе в целом: «От “симфоний”, и главным образом от последней из них, прослеживается прямая линия преемственности к орнаментальной стилистике, обозначившей одно из основных направлений обновления русской прозы 1910–1920-х годов. Уже год спустя после выхода в свет “Кубка метелей” — учитывая неоднозначный по художественному результату опыт четвертой “симфонии” и в значительной мере опираясь на него, — Белый создает свой первый роман “Серебряный голубь”, в котором налицо отличительные черты будущего орнаментализма: экспрессивность стиливого выражения, прихотливость интонационно-синтаксических рядов, последовательная ритмизация и метафоризация речи, обилие образных лейтмотивов, — все те принципиальные конструктивные элементы, которые характеризуют прозу писателя в период расцвета его творчества и в то же время обнаруживаются в произведениях немалого числа его младших современников и продолжателей, от Евгения Замятина до Бориса Пильняка и Всеволода Иванова»⁵¹⁹.

Корни орнаментализма, как уже писалось и отмечалось, лежат в мифе и в целом в мифическом мышлении символизма. Поэтому неслучайно, что именно этими стиливыми приемами пользуется Дурылин, который формировался как писатель-

символист. В модернистском романе нового типа, к которому можно отнести и «Колокола», важна роль прежде всего повторяющихся образов-лейтмотивов, образующих зачастую смысловые рифмы. Повторяясь, образ или мотив становится семантически многозначным и, проходя через весь текст, способен образовать свой символический образ или ряд значений, не сводимых к изначальному смыслу детали или образа, что свойственно поэзии как таковой. В результате «на основе насыщения текста повторами-перекличками, мотивами-двойниками, сплетениями мотивов, их соотношениями друг с другом, смысловыми рифмами возникает особая структура повествования, ориентированная на законы музыкально-симфонической композиции. Именно эта черта орнаментализма — уже под другим именем (мотивная организация повествования) — получила мощное выражение в шедеврах литературной эпохи, в пространстве которых “протекающие” словесно-образные обороты либо полностью вытесняют персонажно-сюжетные связи, либо оказываются семантически более важными»⁵²⁰. Например, М. М. Голубков характеризует особенности орнаментальной техники на примере «Голого года» Б. А. Пильняка, показывая центральную роль лейтмотивов, ослабленную сюжетику и нарочитую хаотичность композиции, отражающую «разломанное» послереволюционное бытие⁵²¹.

5.1. Орнаментализм в романе-хронике

С. Н. Дурылина «Колокола»

Роман «Колокола» также, с нашей точки зрения, построен на использовании приемов орнаментализма. В одном из основных художественных произведений — романе-хронике (учитывающей, несомненно, и опыт «Капитанской дочки» А. С. Пушкина, «Хроники» С. Т. Аксакова, «Подлипок» К. Н. Леонтьева (А. И. Резниченко)), Дурылин прибегает именно к такой технике. Ведь само название — «Колокола» — в нескольких проекциях-отражениях, которыми выступают названия частей романа (колокола — звонари — звоны) варьирует и обыгрывает основной мотив — звучащий колокол, придавая ему значение символа. Однако думается, что подзаголовок «роман-хроника» Дурылин заимствовал не у С. Т. Аксакова (как считает А. И. Резниченко⁵²²), а у Н. С. Лескова, из его хроники «Соборяне» (1866). Чувствуется и особый лесковский лад,

и умение через простой провинциальный быт показать бытие. Н. С. Лесков уже в XIX в. начинает использовать принцип бессюжетности и отходит от традиционной романной фабулы. Поэтому, конечно, ориентация на Н. С. Лескова очевидна и может быть предметом отдельного исследования.

Роман «Колокола» исследовался после его публикации в 2009 г. достаточно активно. И. В. Мотеюнайте рассматривала как сам образ провинциального города Темьяна в русле литературной традиции изображения провинции⁵²³, так и отдельные смысловые узлы и образы: проблема марксизма-ленинизма в романе⁵²⁴, функции введения юродивого Сидорушки⁵²⁵ и некоторые другие аспекты. Однако ни орнаментальная стилевая организация романа-хроники, ни исследование важнейшей для Дурылина мифологемы (или архетипа) Китежа, организующей повествование на смысловом уровне, не были предметом исследовательского внимания. А между тем очевидно, что это роман с ослабленной сюжетикой и ярко выраженными орнаментальными тенденциями. Только лишь Ю. Архипов в послесловии «Русь Прикровенная» делает небольшое наблюдение: «Дурылин начал роман “Колокола” в конце двадцатых годов, когда пышным цветом взошла “орнаментальная проза”, отцами которой и были Ремизов с Белым. <...> У Ремизова более плавный, родной ему лад. А дело именно в ладе. Хотя бы — в напевно-ямбовых, с переходом в расплывчатый анапест и дольник, зачинах (“запевах”, по Ремизову, или “начальных словах”). Они же задают тональность всей вещи. Стиховедческие или музыкальные термины тут уместны: ведь волнообразный “орнамент” в почти, а иногда и полностью ритмизованной прозе организован как симфония или соната»⁵²⁶. В подтверждение замечаний исследователя приведем пример: «Еще до Пугачева, сказывают, нависла над Темьяном, в пятницу, что пред Ильиным днем, черная, плотная, как чернозем, туча. Стала над городом — и ни с места: ни гром не гремит, ни дождь не идет, ни молния не сечет. Страх напал на темьянцев. Вывели на крыльцо под руки столетнего Белоусова, купца, посмотрел он на тучу и сказал: — Копит силу. Где силу эту сбросит. Где силу эту сбросит, там смерть большая падет»⁵²⁷. Сами же звоны Власовы жители называли музыкальным произведением. Используя звукопись, реализованную метафору звона (звон постоянно «звучит» в романе), автор определенным

образом ритмизует повествование и выделяет главного героя хроники, которым и является звон.

Да, главным героем является не город, а звон. И не столько потому, что города Темьяна в России не существует, как и гоголевского города N, а потому, что действующие лица этой хроники чаще всего не индивидуализированы и воспринимаются читателями скорее как «жители города Темьяна». Исключение составляют лишь Авессаломов и Испуганная, размышляющие над смыслом Апокалипсиса. Даже история города ведется согласно истории создания колоколов соборной темьянской колокольни: Голодая, Разбойного, Плакуна и т. д. Повествователь говорит о звонах, о судьбе известных звонарей. В чем смысл подобного смещения смысловых акцентов? Об этом позволяет судить эпиграф к роману: «Голоса колоколов над пошлыми голосами и лаями человеческими. Пьяный к колоколу: — Милый, заглушай лай человеческий! Заглушай бляенье людское! Глуши рев человеческий! Глуши, голубчик! Чем можно! Никто тебя не оставит!»⁵²⁸ Символично, что именно пьяный произносит самые важные слова, вскрывающие глубинный смысл писательской задачи: изобразить глубину бессмысленности и пошлости русской жизни накануне революции. Это, с точки зрения писателя, и привело Россию к революционной катастрофе. Думающих не осталось, поэтому автор по-некрасовски влагает эти слова в уста пьяному, ибо больше некому. В данной ситуации «прав» только колокольный звон, своей музыкой и сакральной силой несущий спасение городу, а в более расширительном значении — и всей России. Обращение пьяного как будто бы «сбывается»: колокольный звон действительно не могут остановить даже большевики, которые увозят колокола из города. Колокола остаются на дне озера и... продолжают звонить, ассоциируясь у жителей со звонами Китеж-града. Таким образом, лейтмотивный образ колокольного звона расширяется в своем значении до мифологемы Китежа, организующей повествование на внутреннем уровне. Стиливая орнаментальная техника помогает вскрыть внутренние стержневые опоры романа.

Архетип града Китежа, взывание Града Господня является одним из основополагающих для русской культуры и литературы. Заложенная в нем мысль о стремлении к духовному воскресению, или, иными словами, пасхальность⁵²⁹, является неотъемлемой чертой национального образа мира⁵³⁰. Дурылин

в письме к Н. С. Ашукину 1913 г. писал: «Я же ценю Китеж больше всего как *религиозную действительность* (курсив автора. — Е. К.), воочию свидетельствующую о том, что значит Бог и богожажда в бытии, в “быть или не быть” русского народа. Кто побывал на Светлояре и не приметил этого, тот ничего не поймет в России»⁵³¹. С. В. Шешунова в статье «Град Китеж в русской литературе: парадоксы и тенденции» представила как обзор толкований самой легенды, так и достаточно обширный анализ подходов к изображению Града Китежа в русской литературе от Мельникова-Печерского до писателей XX века (Блохина, Крусанова и др.) В частности, исследовательница, говоря о воплощении китежской темы в литературе «серебряного века», выделяет три тенденции. «Первая из них прослеживается у тех авторов, которым свойственны материалистическое мировоззрение и сосредоточенность на социальных конфликтах. Для них китежская легенда — пережиток прошлого, плод непросвещенного, “непроснувшегося” народного сознания (очерк В. Г. Короленко “В пустынных местах” (1890), рассказ “Река играет” (1891), В. Ф. Тендряков в сатирической повести “Чистые воды Китежа” (первый вариант — 1960, окончательный — 1977, публикация — 1986))»⁵³². Вторая тенденция связана с интерпретацией темы в творчестве писателей-символистов. «В расколе и сектах символисты склонны были видеть истинно народную веру, основу грядущей “русской духовности” — особенной и небывалой. Во имя этой духовности в их произведениях, как правило, отрицается исторически существующая Россия: ее церковность, государственность, быт (роман Д. С. Мережковского “Петр и Алексей” (1905), М. А. Волошина “Китеж” (1919) и др., поэзия Н. А. Клюева). <...> Третья тенденция состоит, напротив, в отождествлении Китежа с исторической Россией. Они вместе принимаются или вместе отторгаются (“Инония” С. А. Есенина (1918), творчество А. А. Ахматовой, И. А. Бунина, И. С. Шмелева, Б. К. Зайцева))»⁵³³. Отметим, что творческому наследию Дурылина в этом отношении уделено меньше исследовательского внимания.

Между тем именно Дурылин концептуализировал архетип «Китежа» в литературе «серебряного века». Так, И. Карлсон, автор монографического исследования «Поиски Руси невидимой», указывает на то, что «наиболее развернутую интерпретацию легенды и ее культа мы находим у Дурылина»⁵³⁴. Теоретически идею града Китежа он изъясняет в своих статьях «Церковь

невидимого града» (1913), «Рихард Вагнер и Россия» (1913), «Сказание о невидимом граде Китеже» (1916) и др., что уже подробно рассмотрено в исследовательской литературе⁵³⁵ и в специальной второй главе настоящей работы. Образ «незримого града Китежа» представлялся Дурылину подлинным основанием русской духовной культуры: «Среди созданий русского народного христианского мифомышления есть одно создание, которое, по своему религиозному смыслу и значению, по своей символической сокровенности, является гениальным в полной мере, равным и во многом параллельным которому на Западе может быть признано только народное мифомышление о св. Граале. Это создание — предание и сказание о невидимом граде Китеже. <...> В народное мифотворчество этот Кидиш или Китеж, по народному произношению, вошел не как былинный стольный город, а как мистический “невидимый град”, и хранителями его явились не богатыри, но святые»⁵³⁶.

Касаясь темы Китежа, Дурылин обращается к творчеству В. Г. Короленко, П. И. Мельникова-Печерского, М. М. Пришвина, Д. С. Мережковского, З. Н. Гиппиус. В своих теоретических работах о Китеже («Церковь невидимого града», «Рихард Вагнер и Россия. Вагнер о будущих путях искусства») Дурылин «незаметно переносит акцент с апокалиптического ожидания сходящего с неба Божьего Града на Град как данность», «Град “суший”, скрытый по грехам нашим»⁵³⁷. Церковь, видимая и невидимая, едина для Дурылина. Важным здесь является именно тождество образа Софии с Церковью: «Этой церкви — Софии, Невесте Христовой, поклоняется доселе русский народ, ее чтит он в невидимом Граде Китеже и в видимой Церкви. Последняя тайна о Церкви есть и последняя тайна о св. Софии»⁵³⁸. Такая трактовка идеи Китежа, несомненно, восходит к философии Вл. С. Соловьева. Роман же «Колокола» практически не исследовался в этом отношении⁵³⁹. Продуктивно рассмотреть функционирование данного архетипа в дурылинской хронике в контексте обозначенных «китежских» моделей.

Е. В. Гладкова (как и И. В. Мотеюнайте и А. И. Резниченко) отмечала, что «текст» китежской легенды ясно различим только в заключении романа-хроники: «Сюжет легенды становится символическим финалом хроники “Колокола”: история исчезновения града и его слава в “конце времен” проецируются на русскую историю: Русь обретает надежду на воскресение»⁵⁴⁰. Однако, на наш

взгляд, образ Китежа заявлен уже в названии романа-хроники — «Колокола». Н. А. Криничная указывает на то, что колокола являются образом Китежа: «эквивалентом городу (селению) в этих произведениях (о Китеже. — *Е. К.*) может служить монастырь или храм (собор, церковь, часовня), метонимическим эквивалентом которого нередко оказывается колокол, а также хоромы (дом, изба)»⁵⁴¹. Вынесенный в название хроники образ колоколов приобретает символическое и архетипическое значение. Три из пяти частей хроники по-разному варьируют название: 1. Колокола — 2. Звоны — 3. Звонари. Осмысляя несколько вековую историю города Темьяна, автор рассказывает не что иное, как историю темьянских колоколов со времен «Бориса Феодоровича» до прихода большевиков. В таком контексте, где историческое время словно сливается с вечностью постоянным мотивом звучания благодатного колокола, рассматривается будто на фоне устремленности к Граду Незримому, можно говорить о том, что архетип Града Китежа *не появляется «в конце» хроники*, а составляет *композиционную ось повествования*. Метаморфоза превращения зримого Китеж-града Темьяна в Град незримый, означающий гибель Темьяна, а шире — Руси (сюжет «ухода» колоколов под воду), и составляет сюжет романа-хроники. Такую интерпретацию подсказывают и названия частей хроники: Колокола — Звоны — Звонари — Перед концом — Конец.

Город Темьян по многим приметам напоминает легендарный Китеж. Ведь исчезновению града предшествовала история его земного процветания и благочестивого бытия. Само название губернского города содержит сакральную составляющую. Происходит оно от именованя растения темьяна или тимьяна, по-псковски ладана⁵⁴². История города описана как история (летопись) колоколов темьянской колокольной: Воеводина, Голодая, Разбойного, Плакуна, Княжина, Наполеона, Разгонного, Васина, Соборного. Хотя история Темьяна и жизни его обитателей далека от идеала благочестия, Дурьлин выделяет в этом описании на первый план спасительную силу колокольного благовеста, помогающую людям подняться от мирского *бывания* к осмысленному *бытию*. Например, Воеводин колокол своим звоном обличает и останавливает бесчинство темьянского воеводы. Здесь он выступает уже не объектом, а субъектом повествования: «Поднялся воевода на звонницу, хоть был тучен и тяжело ему было подниматься по узким скрипучим ступенькам, и нашел

на звоннице своего обидчика. Обидчик не скрывался от воеводы: благовестил серебряным своим языком, что время благоприятно для молитвы»⁵⁴³. Колокол Голодай спасает горожан от голода: «Послужил миру, прося на Спасов кус»⁵⁴⁴. Разбойный был отлит как избавление от грехов разбойника темьянского Семена Егорыча. Плакун, набатный, появился после городского пожара, «на горевые деньги»: «и народ молился коленопреклоненно, чтоб дал ему Господь в освещаемом колоколе трезвого хранителя от воздушных бед, верного путеводителя в снежных бурях, вьюгах и вихрях»⁵⁴⁵. Княжин был поднят на соборную колокольную как свидетельство покаяния князя Сухомесова и исполнения его заветов. Наполеон, колокол с наполеоновой метой, «лит, когда Наполеон на Святой Олене в нашу веру обратился»⁵⁴⁶. Начинал же всякий звон Разгонный, известный как чертогон, «всем чертям разгон». Только Соборный колокол, последний, был памятью о благодарении фабриканта Ходунова. Создавая «колокольную летопись», Дурылин одновременно изображает извечное духовное поле брани за души человеческие. Колокола с их ангельскими гласами защищают темьянцев от горького бывания: «Звон окутывал Темьян светлым облаком. Как из недостижимой высокой тучи, лился звон сверкающим дождем над домами и лагунами Темьяна, и играющие на солнце или печальные от вечернего сумрака капли падали на прохожих и оставляли светлый, хоть и мгновенный след свежести и чистоты на их лицах, зачернелых копотью обыденной суеты и повседневной беды. <...> Она стояла над Темьяном белым сияющим облаком небесного звона, и его звуки весенним живительным жданным дождем орошали скудную и горькую ниву темьянского бывания»⁵⁴⁷.

Мотив колокольного звона также организует повествование в хронике. В частности, время в большинстве своем здесь уже даже как будто не историческое, а церковное, выводящее в вечность. Ведь звон раздается, согласно уставу, в определенные моменты богослужения: часы, вечерня, утренья, полиелей и др. Таким образом, богослужбное время, в котором почти постоянно происходят описываемые события, становится подлинным бытием. Колокольный глас служит местом пересечения реальностей: видимой и невидимой. В хронике это также реализуется посредством функционирования пасхального архетипа⁵⁴⁸. Можно утверждать, что никто из писателей-«китежан» так не связывал пасхальный архетип с архетипом Китежа, как Дурылин. Праздник

Пасхи, сам онтологический смысл Пасхи полностью раскрывается в тексте. Почти все главные события у жителей города совершаются в пасхальное время. Например, пасхальный красный звон не совершался без Голодая. На память о покаянии народном и следующем за ним спасении от голода правили звон с Голодаем. Память о Плакуне также связана с Пасхой: на праздник город сгорел. Воспринимая горе как «прещение Божие», во искупление прегрешений было решено народом отлить Плакун. В первой части, таким образом, Пасха упоминается дважды. Во второй части также дважды, опять же в тексте ей сопутствуют смерти и горе. На Пасху умирает звонарь Влас. Также о гибели на Пасху любимой жены, Марьи Егоровны, рассказывает новый звонарь темьянской колокольни Василий Дементьев. В третьей части хроники — «Звоны» — повествование наиболее приближено ко времени богослужебного календаря: Ильинская пятница, Масленица, Благовещение, Страстная неделя, Великая Суббота, Пасха. Дурылин создает своеобразный «пасхальный календарь» хроники: каждая страница важна в контексте целого. Можно предположить, что акцентирование трагизма в первых двух частях хроники напоминает нам, что «обретение Китежа для людей невозможно, во-первых, без покаяния, а во-вторых, невозможно, минуя земную смерть. Воскресения без смерти, увы, не бывает»⁵⁴⁹. Первый аргумент объясняет причину бед темьянцев в первой части, второй аргумент — во второй части текста.

Третья же часть, воспроизводя почти весь богослужебный цикл года, служит символичным прообразом «лета Господня благоприятного» Темьяна и в целом России. Последний счастливый и тем памятный год темьянской жизни. Примечательно, что здесь Пасха окрашена не только радостными тонами, но и ликованием:

«— Христос воскрес!

— Воистину воскрес! — ответили ему, и золотой удар соборного колокола повторил на весь народ:

— Христос воскрес!

Золотой клич звучал в такой ждущей, радостно-ловящей тишине, что от тишины, от всеобщего ожидания, от ночи и весны, он казался еще громче и красней. Его весть подхватили мгновенно другие колокола: отозвались колокола темьянских церквей, светло откликнулся звон подгородного монастыря, издалека донеслись отгулы и отзывы ближних сел, и все слилось в единый красный звон, играющий, как солнце.

Вспыхнули огни переливающихся звезд и белого креста, “Х. В.”, Христос воскрес, — сияли огни алмазами, сапфирами, яхонтами. Крестный ход вытекал из паперти многосветлой рекой и обтекал вокруг собора, озаряемый белыми, красными, зелеными, золотыми струями. Ракеты взвивались в небо и христосовались там друг с другом. С колокольной казалось: они долетали до звезд, христосовались с звездами, а звезды — друг с другом. <...> Это же воскресенье пели с ангелами, с людьми и со звездами пасхальные колокола»⁵⁵⁰. Радость Воскресения, даруемая здесь в празднике Пасхи, возможно, для Дурылина служила образом предполагаемого грядущего духовного воскресения России. Ведь писалась хроника в советское время, когда подобное воскресение мыслилось как чудо: «...уже после февральской революции китежский миф, обретая этиологическую функцию, начинает структурировать процесс осмысления исторических событий, в корне изменивших лицо России, определивших ее дальнейший путь. Он практически сливается с мифом о Святой Руси, став новым центральным мифом о Руси Невидимой»⁵⁵¹. Поэтому хронике Дурылина «Колокола» можно считать романом *пасхальным*. Термин «пасхальный роман» введен в литературоведение И. А. Есауловым⁵⁵². Структура такого романа «являет собой художественно организованное паломничество к Пасхе»⁵⁵³. В «Колоколах» стремятся к внутренней Пасхе как герои, так и в целом — вся Россия. Поэтому в пасхальном окончании третьей части — залог для автора будущего духовного воскрешения Родины. Выраженная же литургичность текста — наложение годового круга богослужения на седмичный и дневной — укореняют его в православной традиции. Именно пасхальный архетип романа наиболее полно помогает выразить сверхидею текста: жажду обретения духовного Китежа.

В литературоведении уже раскрыта тесная взаимосвязь пасхального и китежского архетипов: «Это идея (легенды. — Е. К.) — пасхальная. Подобно Христу в Китеже праведные люди продолжают жить и могут явиться простым смертным. Они существуют отдельно от видимого мира, но при этом духовно поддерживая остальных людей, молясь за них и обнадеживая их мыслью о возможности вечной жизни. Для них воскресение уже настало. Оно случилось сразу же после события, которое можно воспринять как их жертвенную кончину. Живой Китеж поднимется и воссоединится с остальным миром в час Страшного

Суда. Мотив колокольного звона, который слышится из-под земли и воды, поддерживает эту идею»⁵⁵⁴. Таким образом, пасхальный архетип в дурылинской хронике особым образом обрисовывает образ Темьяна как града Китежа.

Все названные особенности изображения Темьяна позволяют сблизить его с Китеж-градом, городом сакральным, но обреченным исчезнуть. С Китежем Темьян сближает и мотив выделения золота и драгоценных камней при описании города: «в одном глазе низко гудела тяжкая могучая медь, в другом сверкало светлое гульливое серебро, в третьем вспыхивали драгоценные звонкие капли золота»⁵⁵⁵. Также важна символика верха/низа. Китеж — это город, расположенный на горе. Так он словно ближе Граду Небесному. Темьянская колокольня, где происходят основные события хроники, и есть самое высокое место города. Именно здесь «открываются китежские воротца» тем, кто хочет войти в невидимый Китеж.

Первым отправляется в Китеж звонарь Влас. Автор двух «колокольных композиций», «обеденного» звона и «всенощного», юноша стал первым в хронике, кто удостоился блаженного конца. На второй день Пасхи, упав с колокольни, слушал «свой неоконченный *третий* звон»: «Перекрестился, дрогнул веревками, восколебал доску ногой — и ахнул от изумления: ни светлая, ни бурливая из-под его руки не потекли реки, а будто тихое глубокое озеро разлилось кругло и широко, и круговую своей, высокою-высокой волною ширилось и льнуло к необычайно светлым высоким берегам, и трепетало алмазною, слепительно сияющею гладью, и прибывало, и вздымалось к белому нагорью берегов. <...> Влас лежал на булыжниках, под колокольной, мертвый с застывшей улыбкой счастья, странно сохранившейся на изуродованном лице. Он еще слушал свой неоконченный *третий* звон»⁵⁵⁶. Описание смерти Власа не оставляет сомнений: герой погружен в святые воды невидимого озера Светлояр. А так как суть идеи Китежа в пасхальности, то можно надеяться, что Власу уготованы светлые обители. Следующим «китежанином» становится звонарь, купец первой гильдии Иван Филимонович Холстомеров, который на Пасху решает уйти из мира. Отмолвившись, живя на колокольне последние годы своей жизни, словно в монастыре, купец размышляет о подготовке души к вечности: «С чем пойду в трехаршинную усадьбу? <...> Не хватит, пожалуй, и по копейке за рубль там отдать»⁵⁵⁷. Этот путь бескорыстного

служения звонарем на колокольне также открывает для него вечность. Блаженная кончина Холстомерова под звуки колокола убеждает нас в этом. На Вознесение «тихо, под колоколами» умер и третий звонарь — Николка Мукосеев. Последним звонарем, удостоившимся Невидимого Града, стал Василий Дементьев: «...последних слов его некому было услышать. Да их и не было: он слушал далекий-далекий звон»⁵⁵⁸. Таким образом, тоπος колокольни стал местом, откуда совершилось восхождение героев к духовному Китежу.

Революционные события, приход к власти большевиков, отраженный в последних частях хроники, разрушили основы темьянского бытия. Как уже подчеркивалось, «в “Колоколах” выражена мысль о таянии России и “конце времен”»: на пространстве города Темьяна и его окрестностей описаны жизнь и “успех” Святой Руси, призрачное бывание и гибель России»⁵⁵⁹. В хронике можно выделить, таким образом, два концепта: Града Китежа и Второго Вавилона. Ведь в финале Дурылин также изображает исчезновение России, которая остается градом Китежем, градом святым, сокровенным. Мотив апокалипсиса, выделяемый в финальных частях, отражает эти явления: «роман-хроника запечатлевает трагический ход времени, угасание былой Тишины. Сатирические черты усиливают это впечатление разрушенности былой жизни: социальной, бытовой, духовной. И здесь “работают” контрасты: верх-низ, старое-новое, тишина-шум. Мотив апокалипсиса придает этому нарастанию энтропии характер окончательности. Снятие колоколов для переплавки, запечатанная колокольня, смерть последнего мастера колокольного звона — все это, казалось, не оставляет надежды. Роман завершается изображением безрадостного крестного хода на Ильин день — без колокольного звона, по уныло-знойному полю»⁵⁶⁰. Мотив апокалипсиса особым образом «подсвечивает» китежский мотив, так как известно, что письменной версии легенды о Китеже, «повествующей о Китеже как сокровенной Церкви праведников, спасающихся от властвующего над миром Антихриста и его слуг»⁵⁶¹, была присуща апокалиптическая символика.

Знаком приближающегося «конца времен», разрушения стал «уход» колоколов. Символизируют эту уходящую Россию темьянские колокола. Именно их «как имперский символ» хотят снять с колокольни большевики. С этого момента начинается метафизический сюжет хроники.

С особой иронией Дурылин показывает бессилие большевиков перед силой благодатного звона. На заседание коммунистической ячейки, где обсуждается вопрос снятия колоколов, «колокол» приходит сам, напоминая о том, кто на самом деле «господин» в городе: «Соборный густой звон в упор ударил в это время в окна, прорвался через толстую преграду пыльных зеркальных стекол бывшего губернаторского дома — и расплылся по зале заседания. <...> — А мы... звоним! Коростелев сказал что-то еще, но звон его заглушил. Минуту никто не говорил. Звон наполнил комнату. Казалось, в нее вошел кто-то большой, давний, привычный, изгнал из нее всех бывших, а сам остался, и что странней всего, был в ней — был и вне ее: соединил комнату с площадью, с облаками, со сводами, под которыми пели: “Благослови, душе моя, Господа...”»⁵⁶². Упоминание личности Бога в этом отрывке актуализирует почти зримое присутствие Христа, стирает грань неопределенности («вошел кто-то»). Невидимое «прикосновение» служит последним предостережением собравшимся. Здесь таинственно вечность прикасается к грешной земле, небесная вертикаль проникает в земную горизонталь событий.

Чтобы описать сращение категорий времени, вечности и пространства, исследователи предлагают расширить понятие «хронотоп», обозначающее определенное время и определенное пространство, поскольку иконичные образы могут существовать в вечности, в которой этих категорий не существует. Для описания пространственно-временного континуума бытования иконичных образов В. В. Лепяхин, а вслед за ним М. Ю. Шкурюпат используют термин «зонотопос», обозначающий художественное взаимодействие времени, пространства и вечности. «Существенное отличие зонотопоса от хронотопа заключается в том, что время в зонотопосе не воспринимается, не существует и не изображается вне вечности, а пространство скорее является внепространственностью. Время в зонотопосе всегда сопряжено с вечностью, а место является не просто пространственной географической точкой, но избранным, сакральным топосом. Пространство зонотопоса, с одной стороны, конкретно, как место совершения конкретных событий, а с другой — соотнесено с другим, высшим пространством — внепространственностью, благодаря вовлеченности исторического временного пласта в иконичную “времевечность”. Вечность вводится в хронотоп

произведения путем частичного снятия пространственно-временной определенности и создания ощущения внепространственности, вневременности, для чего смещаются, совмещаются, раздвигаются временные и пространственные пласты и формируются пространственно-временные лакуны. Подобная лакуна в пространственно-временном континууме не есть “ничто”, она насыщается “зоном”, вечностью, в результате чего образуется зонотопос, в котором пространство, мыслимое как внепространственность, динамично, устремлено в вечность»⁵⁶³.

Взаимодействие этих трех категорий в приведенном описании звона приводит к тому, что образ рая не просто вспоминается, а фактически актуализируется в тексте. Эмпирическое время и пространство преодолеваются. Зонотопос представляет возможность передать в одном тексте реалии, разделенные сотнями лет, но соединенные переживанием событий Священной истории. Все названные особенности хроники: пасхальность, литургичность, обращение к элементам иконичной поэтики (зонотопос) — позволяют говорить о принадлежности романа к произведениям литературы *реализма в высшем смысле*. Названные элементы поэтики служат «изображению неизобразимого», трансцендентного бытия. Хотя это, конечно, не отменяет того факта, что перед нами типичный модернистский роман, в котором с помощью орнаментальной техники выстраивается данная модель мира. Используя возможности орнаментализма, расширяя ассоциативное поле значений слова, характерное для поэтической речи, а также пользуясь возможностями образа-мифа (Китеж), Дурылин создает роман XX века, который вносит достойный вклад в литературу этого времени. Можно также рассматривать здесь принцип *полифонии*, вводимый автором (термин М. М. Бахтина). Точка зрения автора, не сливаясь полностью ни с одной из них, выражена в самой архитектонике романного целого. Ведь зачастую и историю, и происходящее описывают герои совершенно разных ориентаций и взглядов.

Например, «смешные» ремарки красных комиссаров: «не председатель, а лишает слова!»; «не позволяет говорить» — комичны только на партсобрании. Эффект иронии продолжен дальнейшей логикой сюжета: на колоколах на совдеповом дворе тайно «играет» еврейский мальчик. Даже он, представитель другой веры, очарован небесной музыкой колоколов. По городу тем самым распространяются слухи: колокола звонят сами. Темьянские

колокола начинают петь песнь Господню даже после снятия, а затем сами выбирают место «укрытия» — дно близлежащего озера. В хронике Дурылина, таким образом, почти буквально воспроизводится китежский сюжет. Намерения красных обличены автором: зачинщики вывоза колоколов тонут подо льдом. Здесь, возможно, есть отсылка и к евангельской истории убиения св. пророка Иоанна Крестителя. По преданию, дочь Иродиады, Саломея, бывшая причиной смерти пророка, погибла так же, как и Предтеча. Она провалилась в прорубь и льды сомкнулись у нее на шее, так она исполнила свой последний страшный танец.

«Гибель» колоколов символизировала и гибель зримого Китежа, и шире — России. Теперь звоны Светлояра возле озера слышны только тем, кто достоин их. Слушает их юродивый Сидорушка, благочестивая Фигушка, Испуганная⁵⁶⁴ (о роли этих персонажей см. у И. В. Мотеюнайте, А. Б. Галкина). Православная Русь уходит в небытие, становится градом Китежем. Напоминают о ней светлые звоны колоколов темьянских: «...в граде Темьяне храмы отверсты, служба идет, в водах — звонница сокроуенная. Звон неууядаемый и неприглушимый!»⁵⁶⁵

Таким образом, можно сделать вывод о том, что архетип Китежа становится для Дурылина структурообразующим в хронике. В тексте представлены почти все составляющие части сюжета о Китеже: постройка города, его история, изображение угрозы существования города, чудо спасения Китежа, возможность навсегда уйти в Китеж, подтверждение бытия Китежа чудесными «вестями» из него (по Н. А. Криничной). Он не только помогает осмыслить нерадостные исторические сдвиги в России (победу большевиков), но и выразить теплящуюся надежду на воскрешение Руси в будущем. Это призван выразить пасхальный сюжет хроники. Связанность в тексте пасхального и китежского архетипов способствует раскрытию глубинного смысла легенды. Поэтому можно предположить, что Дурылин как в теоретических статьях, так и в художественном тексте смог раскрыть *национальное значение* легенды, ее сокроуенный смысл. Хотя в статьях писателя замечен еще соловьевский уклон, но далее, в хронике, автор отходит от этих взглядов. Он, говоря о Китеже, не отвергает исторический быт России, историю, как другие символисты. Китеж у него сопричастен образу Святой Руси. В зрелом творчестве Дурылин преодолевает символизм, становясь ближе пост-символистам и писателям эмиграции, для которых «Китеж —

путь для внутренней эмиграции в условиях чужого и чуждого мира»⁵⁶⁶. Литургичность хроники, актуализация пасхального архетипа, поэтика иконичности позволяют отнести творчество Дурылина к литературе *реализма в высшем смысле*, выстраивающей свои художественные принципы и картину мира. Дурылин как мифомыслитель создает свой вариант — в диалоге спора-согласия с писателями-современниками — исторического прогноза будущего России. Здесь мы не можем также не отметить, что само обращение к мифологеме Китежа характеризует автора как носителя маргинального сознания. Роман написан в ссылке, вдали от литературной среды. Дурылин чувствует себя скорее представителем литературного «подполья», чем писателем, который уверен в том, что роман может стать фактом литературного процесса.

В 1920-е гг. писатель круто поворачивает не только к православию, но и, отходя от символизма, к размышлению на темы *национального бытия*. Именно этот «русский вопрос» станет центральным в его творчестве.

5.2. Рассказ С. Н. Дурылина «Хивинка»: поэтика сказа

Обращение к такой продуктивной форме отображения народного сознания, как *сказ*, вполне закономерно для Дурылина. В этом смысле примечательны «Хивинка» (рассказ казачки) (1924), «Чертог памяти моей» (записки Ельчанинова) (1927–1928) и др. Известно, что сказ принято определять как «двухголосое повествование, которое соотносит автора и рассказчика, стилизуется под устно произносимый, театрально импровизированный монолог человека, предполагающего сочувственно настроенную аудиторию, непосредственно связанного с демократической средой или ориентированного на эту среду»⁵⁶⁷. Впервые проблема сказа начала обсуждаться Б. М. Эйхенбаумом в статьях «Иллюзия сказа» (1918) и «Как сделана “Шинель” Гооголя» (1919), в которых автор подчеркивал, что сказ — это прежде всего ориентация на устную, звучащую речь. Полемизируя с ним, В. В. Виноградов в работе «Проблема сказа в стилистике» (1926) отмечал, что признаки сказа могут быть как в устной речи рассказчика, так и в чужой речи повествователя.

Дискуссию продолжил М. М. Бахтин; при определении сказа он выделил понятие «чужой речи», которую нужно отличать в сказе от установки на устную речь: «...строгое различие в сказе установки на чужое слово и установки на устную речь совершенно необходимо. Видеть в сказе только устную речь — значит не видеть главного»⁵⁶⁸.

Таким образом, автор, несколько дистанцируясь от рассказчика, может создать цельный образ человека из народа, т. к. звучащая в сказе и обращенная к слушателю речь изобилует всеми характерными чертами народного языка. О том, что в периоды подъема национального самосознания в литературе обращались к сказу, писалось неоднократно⁵⁶⁹. Это же происходит и в период исторического «слома», когда в новом общественном контексте ставится все тот же «русский вопрос». Литературоведы отмечают появление жанра «сказовой новеллы». Это и рассказы М. М. Зощенко, и «О Колчаке, крапиве и прочем» и «Шибалково семя» М. А. Шолохова, и «Марья-бошевичка» А. С. Неверова, и «Соль», «Письмо» и другие сказовые новеллы И. Э. Бабеля, и «Рассказ о необыкновенном» М. Горького, и «Председатель реввоенсовета республики», «Филькина карьера» Артема Веселого. В 1920-е же годы, как указывает Е. Б. Скороспелова, обращение к сказу вызвано и тем, что «выйдя “на улицу”, столкнувшись с “вавилонским столпотворением” речевых стилей, проза не могла пройти мимо возможности вобрать в себя языковую стихию, запечатлеть “переселение” и “смешение” языков: языка лозунга, военного приказа, народного митинга, просторечья разбушевавшейся народной стихии, высокой романтической народной песни и классического романса, молитвы и революционной частушки»⁵⁷⁰. Дурылин, будучи непосредственным участником литературного процесса (в ссылку он попадает после 1922 г.), конечно, был свидетелем этих эстетических проб, однако в своем творчестве он пытается отойти от советской современности и, как бы своеобразно споря с большинством, он не протестует против языка лозунга и той же революционной частушки, создавая прекрасный и вечный образ народной праведницы, русской казачки «хивинки». Конечно же, это и своеобразный спор с М. А. Шолоховым, который создает совершенно иной образ казачки Анны в рассказе «Двухмужняя» из цикла «Донских рассказов», и с другими современниками, изображавшими уже феномен советской женщины-работницы. Дурылин, создавая свою повесть на основе

реальных фактов и используя художественные возможности однонаправленного характерного сказа, прежде всего, как нам представляется, хотел запечатлеть образ настоящей русской женщины из народа, не теряющей даже на чужбине связи с родным, национальным. Повесть «Хивинка» совершенно не исследована литературоведами. В этой связи представляется продуктивным рассмотреть особенности поэтики жанра и стиля, установить источники, на которые ориентируется автор.

В «Послесловии» к рассказу сам автор указывает на подлинные исторические источники повести, которую автор называет рассказом: «Рассказ этот представляет собой попытку художественного переложения и восполнения *подлинного рассказа* казачки Акулины Григориевны Степановой об ее пленении киргизами и пребывании в плену в Хиве, в 1833–1841 гг. Рассказ, со слов Степановой был в 1888 г. записан Н. К. Бухариным (1891), автором статей и заметок по истории Оренбургского края, печатавшихся в местных изданиях, и дважды напечатан <...> Я пользовался последним изданием. <...> Превосходная запись Бухарина послужила мне материалом для художественного переложения ее — и восполнения»⁵⁷¹. Так, автор указывает, что «главы I, IX, X, XII, XIV полностью, а части VIII, XIII, XV значительно совпадают»⁵⁷² с текстом, записанным Бухариным. Отдельно Дурылин отметил, что взяты те исторические подробности, которые изображают быт, нравы, обычаи хивинцев. Также четко сверены факты, описывающие поход графа В. А. Перовского в Хиву (зима 1839–1840), после которого русские получили свободу (так заканчивается повесть). Хотя граф с войском не дошли до Хивы, тем не менее вскоре хан решил вернуть всех русских из плена. Если же говорить о художественных особенностях дурылинской повести, то автор развивал те или иные подробности пересказа казачки, «отдельные намеки» в целые образы и сцены и т. д. Поэтому повесть Дурылина можно, конечно, считать самостоятельным художественным произведением, имеющим историческое основание.

Дурылин определяет жанр «Хивинки» как рассказ: на это он указывает в подзаголовке — «рассказ казачки» — и в приведенном послесловии; мы же определяем его как повесть. Повесть традиционно относят к промежуточным жанрам, она тяготеет в одних случаях то к роману, то к рассказу. Об отличии повести от романа удачно высказался А. И. Солженицын в книге «Бодался

теленек с дубом»: «Повесть — это то, что чаще всего у нас гонятся называть романом: где несколько сюжетных линий и даже почти обязательна протяженность во времени. А роман (мерзкое слово! нельзя ли иначе?) отличается от повести не столько объемом и не столько протяженностью во времени (ему даже пристала сжатость и динамичность), сколько — захватом множества судеб, горизонтом огляда и вертикалью мысли»⁵⁷³. Вполне очевидно, что «Хивинку» нельзя отнести к жанру романа, замысел изображения казачки из народа слишком «легок» для романа. Труднее в жанровом отношении найти границу и определить ее между жанром рассказа и повести. Признак объема, как на это указал С. И. Кормилов, стал определяющим только у А. П. Чехова, хотя у него маленькие по объему рассказы вмещают часто историю всей человеческой жизни⁵⁷⁴. Дело не только в формальных признаках, а в том, что «малый объем рассказа диктует своеобразные принципы поэтики, конкретные художественные приемы. Прежде всего это отражается на свойствах литературной изобразительности. Для рассказа в высшей степени характерен “режим экономии”, в нем не может быть длинных описаний, поэтому для него характерны не детали-подробности, а детали-символы, особенно в описании пейзажа, портрета, интерьера»⁵⁷⁵. Повесть «Хивинка» богата именно подробными описаниями, а не деталями-символами, более объемна, чем рассказ.

Комментаторы повести указывают, что несомненным художественным источником повести и одновременно неким ориентиром может служить «Очарованный странник» Н. С. Лескова⁵⁷⁶. Мы не можем с этим не согласиться, ведь и сказовая манера, и сюжет путешествия в Хиву с несомненным возвращением на родину указывают на общность двух произведений на уровне проблематики, сюжета путешествия в чужую землю, стиля, типа героя-праведника. Однако, как нам представляется, следует учитывать и другой жанровый образец — «Хождение за три моря» Афанасия Никитина, который для Дурылина был не менее важен. Конечно же, лесковские повести о праведниках, как неоднократно отмечалось, часто восходили непосредственно к древнерусским хождениям. Но в повести Дурылина обнаруживаются яркие типологические черты, сближающие ее именно с «Хождением за три моря». Объединяет два произведения не только тема хождения в чужую мусульманскую землю, но и святое отношение двух героев к отечеству. Поток сознания Афанасия,

рассказывающего о своем путешествии, и сказ «хивинки» охвачен одной мыслью — вернуться на родину. Оба героя попадают в чужой край не по своей воле, поэтому и воспринимают чужбину как плен, проходят одни и те же испытания, главные из которых — сохранение веры и целомудрия. Ведь «нет оснований считать Афанасия Никитина особенно предприимчивым купцом, сознательно стремившимся в Индию; не был он и дипломатом. Товары, с которыми он отправился в путь, предназначались, очевидно, для продажи на Кавказе. В Индию он пошел “от многия беды”, после того как был ограблен в низовьях Волги»⁵⁷⁷. Если православие сохранить героям удастся, то целомудрие — нет. Но главное и важное, что объединяет два сюжета, — это особенности временной организации двух текстов. Хивинка, русская казачка XIX века, так же как и Афанасий, ведет отсчет времени от Пасхи до Пасхи. Для них обоих Пасха — не только главный религиозный русский праздник, но и архетипический вектор их духовного пути, — пути к воскресению души, которое ознаменовано возвращением на родину. Отмеченные особенности позволяют говорить о сюжетообразующей функции *пасхального архетипа*, структурные особенности которого убедительно обоснованы И. А. Есауловым⁵⁷⁸. Отмеченные особенности позволяют, на наш взгляд, говорить о том, что «Хождение за три моря» можно считать несомненно важным источником для дурылинского текста. Не менее интересны и лесковские «притяжения», которые важны для понимания смысла повести.

Обращение к лесковским образам и особенностям использования сказа неслучайно, ведь Дурылин относил Н. С. Лескова к своим любимым писателям: «Все любимое в литературе у меня — “плавное” — на “л” и на “р”: Лермонтов, Лесков, Леонтьев, Розанов»⁵⁷⁹. Особенности восприятия творчества Н. С. Лескова Дурылин отразил в исследованиях «Николай Семенович Лесков. Опыт характеристики и религиозного творчества» (1913) и «Николай Семенович Лесков. Личность. Творчество. Религия» (1915), на сегодняшний день опубликованных. В этих работах Н. С. Лесков видится, прежде всего, как русский писатель: «Лесков — русский из русских. Нельзя представить себе Лескова без России, вне России; не могу себе представить и России без Лескова. <...> И когда говоришь о Лескове, часто теряешься, забываешь, о ком говоришь: о нем или о ней, о Лескове или о России. Скажут: но так говорить нельзя, не должно; тогда придется

вообще не говорить: иначе говорить, говоря о Лескове, нельзя. В сущности, Лесков ничего не понимал и не хотел понимать вне России»⁵⁸⁰. И Игорь Северьянович Флягин также интерпретируется в сознании Дурылина как русский герой с «*русской* биографией», который «молился о России, которой был лишен» (курсив автора)⁵⁸¹.

Данная повесть Дурылина написана также в неореалистической манере, в чем-то близкой реалисту Н. С. Лескову, и представляет собой поток сознания казачки. Прежде всего, как нам представляется, Дурылин использует особенности сказовой манеры Лескова. В первую очередь, это исповедальность. Как отмечали исследователи, «исповедальность как исходный момент общения со слушателем подчеркнута в лесковском сказе тем, что рассказчик на протяжении всего повествования передает не только то, что он сделал (сказал), но и то, что он подумал про себя»⁵⁸². Как и герой Лескова, дурылинский рассказчик не просто повествователь событий, а яркая и незаурядная личность. Таким образом, укрупнение героя также характерно для манеры Дурылина. Хивинка — это не просто типичная казачка, а женщина, которая воплощает лучшие русские национальные черты: верность, женственность, доброту, скромность, хозяйственность и, конечно же, способность к подвигу. Особенно выделен Дурылиным патриотический мотив, ведь хивинка противопоставлена русскому хивинскому окружению (мужу Макару и его другу Ешке) именно как патриотка, которая не только не забывает о родине, но и постоянно мысленно желает найти пути, чтобы вернуться в Россию. Это, возможно, автор также заимствует у Н. С. Лескова — Иван Северьяныч мечтает вернуться в Россию и убегает из плена.

Хива и Киргизия противопоставлены родине. Свое, родное четко оппозиционно чужбине: «Иной раз выйду, бывало, в сад. Чужое все. Жаворонка, сколько ни гляди в небо, не услышишь. Урюк цветет, пахнет сладимо. Посмотрю, посмотрю — выйду в конец сада, обернусь на родную сторону, смотрю пристально, будто что увидеть можно, да еще своей девочке толкую: там моя родная сторона; гляди — просись туда у Бога!»⁵⁸³ Характерно, что у Дурылина родная земля, в частности Березовский поселок и его обычаи, описываются подробно и осмысленно, а чужая земля описана взглядом не только чужого, но и как будто постороннего человека. Это земля не только без имен (просто Хива),

но и без людей. Образы хивинцев, султана, султанши не прописаны как характеры. Более того, автор активно использует прием остранения (термин В. Б. Шкловского) при описании нравов и обычаев чужой земли, благодаря чему вещи, образы, пейзажи и обычаи не узнаются, а видятся как бы впервые, выводятся из автоматизма восприятия: «Я стала присматриваться к их жизни. Поразило меня: сколько во дворе было слуг. Женщины с мужчинами не сообщаются. Потребовали меня к хановой старшей жене, султанше. Она сидела в штанах, поджавши ноги; под нею коврами высоко устлано, а вокруг нее служанки стоят: все в штанах. Приказали мне, по их обычаю, присесть на колени. Я села. Султанша строго посмотрела на меня. Я тоже смотрю: у нее ногти красной краской крашены, а лицо нарумянено. Вся шея червонцами обвешана, а ножки маленькие в красных сафьяновых туфельках»⁵⁸⁴. Подчеркнуто внешнее описание акцентирует чуждость хивинского мира, который не может стать родным и поэтому описан как бы «наоборот», не изнутри, а извне. Характерно, что у Дурылина, как и у Н. С. Лескова, поиск утраченной Родины сопоставляется с поиском Бога.

Как отмечал Дурылин, у Н. С. Лескова «измена Богу сопоставлена с изменой родине, потеря Бога — с потерей России, нахождение Его — с обретением Ее»⁵⁸⁵. Ведь при описании пасхальной службы хивинка духовно слышит и родной колокольный звон, как бы сливаясь в соборном единении со всем русским народом. Таким образом, несомненно, что героиня — своеобразное продолжение лесковских праведников. Однако при явном сходстве обнаруживаются и яркие различия. Ведь, как отмечал В. Е. Хализев, лесковские праведники «отчуждены от среды»⁵⁸⁶ и, в принципе, «выламываются» из окружения, они одиноки и часто несчастны, это герои *пути*. Хивинка же, напротив, любима окружающими, у нее цельное мировоззрение, мудрая народной и христианской мудростью с детства, она выдерживает нелегкие испытания и остается собой. В этом она кажется как будто бы немного проще обаятельных и ярких лесковских типов, живущих с размахом и мечтающих о приключениях даже за монастырской стеной. Однако, как нам представляется, кажущаяся простота казачки обусловлена ориентацией образа и на житийные, и, шире, — древнерусские образы. Однако, как и положено, житийный сюжет заглушается в жанре повести, которая не менее событийна, чем роман.

Роднит два произведения и то, что повторяются и обыгрываются, хотя и вариативно, разные мотивы: испытание христианской веры и женитьба «очарованного странника» на татарке и замужество хивинки в плену. Однако по этим эпизодам даже можно судить, насколько дурылинская казачка как личность глубже, тоньше и самобытнее Ивана Северьяныча. Простая казачка без образования, совсем юная, вышла замуж шестнадцати лет за казака Ивана Степановича по любви, которую смогла сохранить на всю оставшуюся жизнь, несмотря на уготованные нелегкие испытания. Автор указывает и на то, что и Иван Степанович долго присматривался к своей половинке: «Нас с Ваней не просто сосватали: я Ваней давно высмотрена была»⁵⁸⁷. Способность сохранить любовь и ставит хивинку выше лесковского героя, называвшего своих татарских жен Наташами, что, конечно, свидетельствует об определенном легкомыслии «очарованного странника». И дело не только в гендерном отличии, ведь Иван Степанович описан также как любящий муж, дождавшийся жену из пятилетнего плена, способный понять и принять чужого ребенка, рожденного в плену. Если для лесковского героя женитьба на турчанке — это событие обычное и посредственное, то замужество хивинки в плену — настоящее испытание: «Я слезами так и облилась. “Господи!” — думаю, — что ж это? И помыслить страшно! <...> — Я замужняя женщина, а — отвечаю. — Муж мой жив: он в плену у киргизов. У нас, по нашей вере, нельзя от живого мужа идти за другого»⁵⁸⁸.

Мудрый ответ султанши: «...плен и неволя вас развели», — определяют будущность казачки, которая по требованию татарского хана выходит замуж за Макара Максимыча. Можно ли это рассматривать как измену? Да, конечно, казачка соглашается на союз с Макаром Максимычем, но, с другой стороны, это союз вынужден... обстоятельствами. Оставшийся экзистенциальный выбор — пожертвовать жизнью, который выбирали женщины древнерусские (отсылка в подтексте к древнерусским житиям несомненна) — хивинка не реализует, поддавшись в какой-то мере обстоятельствам. Ответ на сложный вопрос, возможно, подсказан счастливой развязкой и описанием воссоединения любящих. В таком контексте «хивинский любовный сюжет» воспринимается как нелегкое испытание, которое выдерживают герои. Интересно обратить внимание на то, что хивинка заслужила любовь не только Ивана Степановича,

но и Макара Максимыча, который искренне полюбил простую казачку и даже из-за нее согласен был покинуть Хиву. Ведь не только красотой и молодостью пленила мужские души хивинка, а умением понять и проникнуть в душу мужчины. Проницательность и мудрость героини видна из описания внутренних монологов с Макаром Максимычем, из которых ясно, как чутко казачка пытается понять характер и настроение мужа. Внутреннее смирение и покорность казачки покоряют сердце сурового и уже немолодого человека. Хивинка умеет понять и принять мужчину таким, каков он есть, в этом и заключается, можно сказать, особенность воплощения национально-русского женского идеала. В этом и внутренняя прелесть казачки, сближающая ее с самыми лучшими женскими образами русской литературы. Здесь есть не прямые связи и с пушкинской Татьяной Лариной, и с гончаровской мещанкой Агафьей Пшеницыной, покорившей душу Обломова, и с другими женскими образами, вплоть до солженицынских героинь-праведниц.

Здесь можно отметить, что И. С. Шмелев, писатель первой волны русской эмиграции, в романе «Няня из Москвы» (1927–1934), также используя сказ, не читая Дурылина, создал образ женщины-праведницы из народа, отправляющейся в путешествие «по всему белому свету». Общность двух произведений не только в сходстве героев-праведников, но и в отношении к Родине. Для Дурылина как для писателя «внутренней эмиграции» также, несомненно, была важна эта тема. В «Няне из Москвы» главная героиня удивительно напоминает няню Пушкина — Арину Родионовну. Шмелев видел в пушкинской няне символические черты: «И слышится нам, что няня — не только Арина Родионовна: это — родимая стихия, родник духовный, живой язык»⁵⁸⁹. Напомним, что Достоевский в речи о Пушкине в 1881 г. подчеркивал народность поэта, «нашедшего свои идеалы в родной земле»⁵⁹⁰. Воплощением «родимой стихии» в романе Шмелева становится Дарья Степановна Синицына — няня семейства Вышгородских. Подобно бабушке Устинье из «Лета Господня», бабке-москвке из рассказа «Голуби», ей отводится в романе роль созидательницы и хранительницы добрых традиций и уставов. Однако няня становится для Шмелева не только символом передачи и сохранения семейных обычаев. Недаром свой роман писатель называет «Няня из Москвы». Дарья Степановна воплощает в себе все русское и характерно московское: благочестие,

семейственность, патриархальные обычаи, гостеприимство. Как положительные женские типы, образы няни и Катички, на наш взгляд, восходят к пушкинским Татьяне Лариной и ее няне из «Евгения Онегина», воплощавшим собой способность к безграничной любви и жертвенности. Возводя женские образы в романе «Няня из Москвы» к пушкинским героиням, представляя образ города через женскую ипостась, Шмелев углубляет эти образы женщин-хранительниц и в целом московскую тему, отправляя своих героев в путешествие «скрозь все земли». Впервые упоминая о Москве, Шмелев рассматривает ее в широком географическом контексте. Именно поэтому шмелевскую няню можно поставить в один ряд с «хивинкой», попавшей в плен.

Как уже отмечалось в исследовательской литературе, географическое пространство, представленное в «Няне из Москвы», для творчества Шмелева уникально: «Мы в Париж поехали <...> скрозь все земли»; «кругом света поехали, в Эндию эту и попали»; «чисто в жмурки играем по белу свету»⁵⁹¹. В письме к И. А. Ильину от 12 февраля 1933 г. Шмелев подчеркнул важность пространственной доминанты: «...получился — плач... “на реках вавилонских”, у 77 дорог»⁵⁹². И все же писатель размежевывает эти дороги, разделяя пространство как бы на два мира: Россию с ее центром — Москвой — и «тот свет», под которым подразумеваются страны, где побывали герои. Как верно заметила С. В. Шешунова, «именно к Москве постоянно возвращаются мысли рассказчицы, и не случайно в кульминационном эпизоде, в решающий судьбу героев момент она представляется сестре Беатрисе как “няня из Москвы”». Москва — родной дом, и в этом смысле она, безусловно, противопоставлена заморским землям»⁵⁹³. Здесь Шмелев словно вторит уже цитированным нами цветаевским «Стихам о Москве»: «Москва! Какой огромный / Странноприимный дом! / Всяк на Руси — бездомный. / Мы все к тебе придем»⁵⁹⁴. На московском Даниловском кладбище «весело так, и помирать-то не страшно»; оно подобно прекрасному саду, а в заморскую землю ложиться боязно — «и земля тут словно какая-то ненастоящая»⁵⁹⁵.

Как отмечалось С. В. Шешуновой, «в романе вспоминается много московских локусов (Кудрино, Ордынка, Арбат, Таганка, Страстной, Иверская и т. д.) и не названо ни одной улицы Нью-Йорка, ни одного города Индии: чужая земля — пространство нерасчлененное, пространство без имен»⁵⁹⁶. Тема Москвы как

не просто родной, а святой земли объединяет роман с традициями древнерусской литературы. «Прощай, моя матушка-Россия! — плачет няня, уплывая из Крыма, — прощайте, святые наши угоднички!..»⁵⁹⁷. Москва, как и в других московских произведениях писателя («Город-призрак», «Голуби», «Москва в позоре»), становится для няни Китеж-градом, святой землей, райским уголком. Эта мысль звучит уже в самом начале, когда няня подчеркивает, как тихо и привольно у Медынкиной, «словно у себя в Москве», и подтверждается дальнейшими путешествиями героев, которых Шмелев заставляет блуждать по свету, словно для того, чтобы подчеркнуть уникальность Москвы и Родины вообще.

Няня и Катичка не теряют связи с национальным, московским даже на чужбине, и это позволяет им сохранить свое «я», свою духовную сущность. Дарья Степановна даже во внешнем облике остается верна платочку и наколочке, а Катя в суе киноиндустрии и различных шоу «какая была, такая и осталась, как хрусталик чистый... ягодка свеженькая, без поминки»⁵⁹⁸. В чужих землях няне всегда чудятся родные святыни: «Глядим, а на море, чисто на облаках, башенки белые стоят, колоколенки словно наши, — Костинтинополь в тумане светится»⁵⁹⁹. Ворота, увиденные в Индии, напоминают няне Кремль. Дарья Степановна словно продолжает жить в Москве, описанной в «Лете Господнем», прошлой, патриархальной. Она остается «русской душою», воспринимая окружающее сквозь призму родных реалий.

В этом произведении Шмелев выходит на новый уровень осмысления московской темы, показывая величие московских святынь и традиций посредством изображения жизни русских за рубежом. Этой жизнью русского изгнанника жил сам автор, не имевший собственного угла более десяти лет, до конца дней мучимый чувством духовного изгнания. Автобиографический аспект усилен еще и тем, что образ няни имел реальный прототип: «...у купца Карпова в Севре была няня Груша, которую Иван Сергеевич часто слушал и наблюдал за ней; она и вдохновила его написать “Няню из Москвы”»⁶⁰⁰. Повесть Дурылина также можно считать автобиографической, т. к. Дурылин первоначально был назначен в хивинскую ссылку, которая была заменена по ходатайству высоких просителей отправкой в Челябинск. Это, возможно, и стало поводом для обращения к этому материалу. Тем более что повесть он посвятил Ирине Алексеевне

Комиссаровой-Дурылиной, которая была и верной женой, и Музой, и воплощением идеального образа женщины из народа. В каком-то смысле прототипом «хивинки» стала именно она. Посвящение Ирине Алексеевне датировано 22 октября 1941 г., а 29 октября этого же года Дурылин сделал запись в мемуарной книге «В своем углу»: «Ариша выехала вчера в Москву в 11 ч. 15 мин. Долго ждала поезда. В 12 началась ужасная пальба зениток. Гул аэропланов был зловещ. Стаи птиц носились в ужасе. Дважды объявлялась тревога. В Москве прямо с поезда “загнали” в метро. Там были до 1 ч. дня. Дальше пешком по Москве ходила по делам — “карточка” моя, “удостоверения” и пр. и пр. Под бомбами. Пешком, пешком. Видела разрушенный Большой театр. Трупы на Неглинной, трупы на Тверской... Ирина с Шурой, прождав 40 мин. на вокзале, сели в первый попавшийся поезд и доехали до Мытищ. От Мытищ пешком в Болшево (6 в.); дважды попадали под зенитный обстрел: укрывались в лесу, накрывая голову портфелем от осколков. Пришли в Болшево под гром зениток. И тишина в душе ее, и ласка ко всем, — и забота обо всех: накормила кошек, накормила людей, успокоила меня: этому всему и всей ее жизни, теперь уже ясно, есть только одно имя: героизм, любовь, не знающая страха и крепкая, как смерть. Нет, крепче смерти. 1941. Болшево. 29.X. Ревут самолеты»⁶⁰¹. Может быть, даты верны, но этот случай подтвердил верность посвящения, и в записи от 29 октября Дурылин прямо называет то, что чувствовал и ценил в жене и что художественным образом воплотил в повести. Ведь совершенно очевидно, что именно этот случай вызвал в душе Дурылина глубокий отклик, который и выразился в посвящении: «...Ирине Алексеевне Комиссаровой, без внутренней помощи и всяческой поддержки которой не была бы написана. Болшево. 1941.22.X.»⁶⁰².

Таким образом, в 1920-е гг. Дурылин активно использует эстетические и стилевые тенденции современного литературного процесса: орнаментализм и сказ. Отходя от реалистических принципов письма, автор использует прием лиризации повествования, возможности не только прозаического, но и лирического слова, ассоциации и лейтмотивность. Он находит свой, новый язык и стиль для отображения исторического слома 1917 г., что

характеризует его как писателя-модерниста. Находясь в челябинской, а потом и томской ссылке, в так называемой внутренней эмиграции, он формируется как писатель модернистской эстетической парадигмы. Отходя от символизма, писатель использует миф: здесь, например, — образ-миф Китежа как способ репрезентации теперь уже центрального вопроса своего творчества — судьбы России в постреволюционный период. Архетип Китежа выражает мысль автора о надежде на воскресение России.

К национальному вопросу Дурылин обращается и в повести «Хивинка». Использование характерного однонаправленного сказа в повести — определенная авторская эстетическая установка и тенденция, используя которую Дурылин не только создает типичный образ казачки, женщины из народа. Сказ здесь — способ эстетической рефлексии, что позволяет автору моделировать определенную установку у читателя, в данном случае, например, разделить приверженность автора к выделению и актуализации национальных черт характера русской женщины, воплощением которых стала Ирина Алексеевна Комиссарова-Дурылина. Обращение к национально значимым образам, таким как «хивинка», позволило писателю обозначить свою мировоззренческую позицию на фоне возникающего партийного «советского большинства» (литература соцреализма), где понятие *национальный* связано не с советской, а с дореволюционной Россией. Сказ Дурылина стал продолжением лесковских традиций в эпоху нового эстетического модернистского сознания XX в. Автобиографический подтекст также свидетельствует об этом. Характерно, что поворот к «русскому вопросу» Дурылин совершает в ссылке: жизнь среди народа, в стихии народной жизни формирует писателя. Именно поэтому он, коренной москвич, знавший и любивший Москву, скажет: «Я глубоко провинциален, — и хотел бы писать под тенью не “пальмы”, а “герани на маленьком окошке”...»⁶⁰³

ГЛАВА 6

«География» С. Н. Дурылина как текст⁶⁰⁴

6.1. «Географические неожиданности» и не только: поэтика «северного текста» С. Н. Дурылина

В своих воспоминаниях С. Н. Дурылин указывал, что одним из любимых предметов в школьную пору наряду с русским языком, литературой, историей была география. Увлеченность литературой определила судьбу, география же с ее интересом к познанию иных пространств у вдумчивого и творчески настроенного юноши стала ступенькой формирования личности. О таких значимых в творческом отношении пространствах и городах автор оставлял свидетельства: в виде воспоминаний («Москва», цикл стихотворений «Старая Москва»), мемуарных записей (VI, «крымская» тетрадь «В своем углу»), цикла произведений о Севере: очерк «За полуночным солнцем» (1912), «Отчет о поездке на Север. Кандалакшский “вавилон”» (1914), «Из скитаний по Русскому Северу» (1912), «Памяти С. К. Кузнецова» (1913), «Под северным небом. Очерки Олонецкого края» (1915), «На севере диком» (1915), «Шпицберген в русской истории и литературе» (1912). Хотя жизнь писателя была связана и с Томском, и с Челябинском, Киржачом, Киевом, о них мы не найдем отдельных записей. В письме к лучшему другу Воле (В. В. Разевигу) Дурылин однажды написал: «Лето — это тихо качающиеся березы, жаворонки, соловей во влажных кустах, сладкий запах трав, Ока с белыми песками, сосны в Сокольниках, золотые ночи в Лапландии, опаловое Белое море или крымский синий зной моря и неба и горной дали... Ничего этого здесь нет, а значит, нет и лета»⁶⁰⁵. Как видно из текста, Дурылин выделяет Крым, Москву

и Север, которые и определяют понятие «родного» лета, своего «лета» и шире — своего пространства бытия. Такое расширение этой «географической метафоры» возможно благодаря более пристальному литературоведческому рассмотрению поэтики этих локальных текстов («крымского» и «северного»), «московского» текста, которые и составили «опоры» поэтической географии Дурылина, изучение которой во многом способствует раскрытию авторской картины мира. Прежде всего Дурылин уделит внимание Северу.

Северные поездки (1906, 1908, 1911, 1914, 1917) были не просто экспедициями, осуществляемыми по заданию Археологического института, в который он поступил в 1910 г., они стали важной вехой на пути духовных исканий писателя. Более того, первая поездка на Север 1906 г. стала поводом для поступления в данный институт, который он, к сожалению, не окончил. О своем восприятии Севера Дурылин вспоминал так: «1910 год — переломный; я вернулся к “вере отцов”, и тут создалось у меня в душе и мысли некое хранительное ощущение Руси, вера в ее пребывающий незримый град, вера, вобравшая в себя и углубившая ту красоту русской народности, которая открылась мне на Севере. В 1910 же году я поступил в Московский археологический институт, где особенно увлекался изучением древнерусской иконописи, которая для меня была как бы алтарем “Софии”, пристанищем русского народного гения: и веры, и мысли, и красоты»⁶⁰⁶. Поэтому не только смерть лучшего в то время друга, Миши Языкова⁶⁰⁷, но и, вероятно, поездка на Север 1906 г. обусловили во многом духовный поворот Дурылина к православию и отражению в литературе национального самосознания. Безусловно, эти аспекты стали центральными в произведениях «северного цикла», а затем и в главных его произведениях: повести «Сударь кот», романе «Колокола» и др. В предыдущих поездках Дурылин несколько раз посещал Соловки, занимался изучением икон Олонецкого края, работал в архиве Петрозаводского краеведческого музея, у Ледовитого океана вдоль берегов Норвегии набрасывал схемы береговых линий и островов материкового происхождения. В поездке 1914 г. Дурылин делает открытие — доисторический Кандалакшский вавилон.

Таким образом, Север во многом способствовал становлению Дурылина как писателя. Конечно, этот случай не уникален, ведь и М. М. Пришвин, отправившийся в Заонежье, раскрыл свой

литературный талант в книгах «В краю непуганых птиц» (1907), «Осударева дорога» (1908), «За волшебным колобком» (1908). Это же можно сказать и о А. М. Ремизове, который именно в северной вологодской ссылке смог создать «Полунощное солнце» (1905), «Посолонь» (1906) и осознать себя писателем, а не общественным или политическим деятелем. На Севере начал писать стихи Николай Тряпкин. Север «рождает» писателей. Поэтому, говоря о «северном тексте» XX в., нельзя не упомянуть и творчество Бориса Шергина, Николая Клюева, Николая Рубцова, Федора Абрамова и Василия Белова, Ольги Фокиной и Владимира Личутина, Юрия Казакова и многих-многих других. Объясняя эту «метаморфозу», чудесное воздействие Севера, нужно обратиться к рассмотрению самой семиосферы «северного текста», попытаться определить «северный миф», образующий локальный текст.

На данном этапе изучения феномена «северного текста» можно отметить исследования проф. Е. Ш. Галимовой, под руководством которой проводятся конференции по изучению «северного текста» русской литературы, издаются сборники⁶⁰⁸, работает специализированная лаборатория при Поморском университете. Она предложила следующее определение этого «мифа», или смыслового ядра, вокруг которого возможно образование данного локального текста: «Сущность этого сверхэмпирического смысла — в восприятии Русского Севера как *мифопоэтического пространства, таящего в себе в «запечатленном» виде загадку русской жизни, русской истории, русской культуры, русской духовности, самой души Руси, а также тайну русского поэтического слова*»⁶⁰⁹. Созерцание красоты русской народности, открывающееся на Севере, ласка «души народной» рождала не только литературные впечатления, но и во многом формировала личность любого, кто прикасался к ней. К тем же выводам приходит Н. М. Теребихин, автор работ по семиотике северной культуры: «Поморье — это душа России, то запредельное северное пространство, где вопрошаются и разрешаются все последние вопросы русской идеи, где обнажаются все глубинные, потаенные задания русской истории, где Промысл Божий о России явлен в чистейшем, беспримесном цвете и свете»⁶¹⁰. Е. Ш. Галимова справедливо указывает также, имея в виду смысловую многослойность «северного текста», что «это ядро дополняется смыслами с иной семантикой, противоположными

по оценке, в т. ч. сакральными и мифологическими, бытовыми и т. д.». Не зря М. М. Пришвин в повести «За волшебным колобом» сравнивает путь по северной чаще с кругами Дантова «Ада». Исследовательница также попыталась определить опорные локусы и территориальные границы «северного текста»: «под Русским Севером мы традиционно, вслед за Д. С. Лихачевым и В. Л. Яниным, понимаем прежде всего территорию Архангельской и Вологодской областей, бассейны рек, текущих в Белое море. Но эта территория — ядро, центр гораздо более обширного пространства, включающего в себя и русские районы Карелии и Республики Коми, и северные районы Новгородской, Кировской и Пермской областей, и Кольский полуостров. Русский Север, северорусская историко-культурная зона — это вся обширная территория к северу от водораздела Волга — Северная Двина до берегов Ледовитого океана и от границ с Финляндией до Уральских гор»⁶¹¹. В своей монографии «Поэзия пространства» Е. Ш. Галимова выделяет ряд устойчивых архетипических мотивов, образующих «северный текст». Это мифологема моря, реки, локус леса, болота, тундры. Исследовательница приходит к выводу о том, что устойчивые элементы «северного текста» «отличаются ярко выраженным мифопоэтическим характером и являются тем смысловым уровнем, на котором эксплицируется представление об устойчивости русской национальной картины мира в ее архаическом (неизменном) варианте»⁶¹². С данным выводом нельзя не согласиться: даже на примере северного очерка Дурылина «За полуночным солнцем» и неопубликованного водлозерского дневника Дурылина 1917 г.⁶¹³ можно говорить о том, что смысловое ядро «северного текста» Дурылина выражает особенности национального самосознания. В современном литературоведении этими аспектами занимается этнопоэтика, которая «должна изучать национальное своеобразие конкретных литератур»⁶¹⁴. Ее развитие аргументировал В. Н. Захаров.

С. В. Шешунова также обосновала в рамках этнопоэтики использование термина «национальный образ мира», который «может быть определен как многоуровневая художественная структура, комплекс взаимодействующих компонентов литературного текста, обладающих этнокультурной спецификой. Подобно языковой картине мира, национальный образ мира в литературе является вербальным выражением этнического менталитета»⁶¹⁵. Именно он позволяет обратиться к системному

рассмотрению этнопоэтики литературы (анализу хронотопа, фольклорных мотивов, православного подтекста). Составляющие «северного текста» включают анализ: «...а) его пространственно-временной организации (художественное время как нерасторжимое единство прошлого, настоящего и будущего; “застывшее” время; сакральный характер пространства, его мифопоэтическая, сказочная природа); б) системы лейтмотивов, формирующих на смысловом (“сверхсмысловом”) уровне единство СТ (мотивы пути, поиска, испытания, преобразования и др.); в) сквозных образов, прежде всего, архетипических — мифопоэтических и фольклорных (море, река, берег, дорога, дом, камень, Беловодье, Лукоморье и др.). Все эти элементы художественной картины мира необходимо рассматривать в связи с образами-персонажами или лирическим героем»⁶¹⁶. Нельзя также не отметить, что В. А. Кошелев справедливо выделил и основополагающую для «северного текста» антиномию Север — Юг: «...основой “северного мифа” стала известная геокультурная антиномия Север — Юг, явившаяся как осознание неистребимого *своеобразия* собственно русского начала»⁶¹⁷. В таком контексте северное пространство осознается как подлинное русское в отличие от южного: Греции, Италии и т. д. Таким образом, можно сказать, что семиосфера «северного текста» активно изучается исследователями-литературоведами, однако, как нам представляется, системное описание этого сверткста еще впереди. Практически не вошли в поле внимания исследователей-литературоведов и очерки Дурылина о Севере, хотя они, несомненно, интересны как в художественном, так и в научном отношении, так как Дурылин открыл Кандалакшский «вавилон», доисторический архитектурный памятник, и описал его в одноименном очерке. Памятник охраняется государством по настоящее время.

Некоторые наблюдения представлены Ю. И. Назарук в статье «Образ Севера в путевых записках С. Н. Дурылина»⁶¹⁸ и Е. А. Агеевой в статье «Водлозеро в записках С. Н. Дурылина в июле — августе 1917 года»⁶¹⁹ и двух других ее работах на эту тему. Для описания «оригинального образа Русского Севера»⁶²⁰, созданного в очерке Дурылина, Ю. И. Назарук выделяет оппозиции «человек — природа», «Север — не Север», «город — река», «сказочное — реальное», анализируя которые она приходит к выводу: «Дурылин создает образ священного, самобытного, сказочного и гармоничного Русского Севера. <...> Это мир, оберегаемый

огромной, тихой, глубокой рекой и густыми лесами. Белый мир, освещенный золотым солнцем. <...> Незримой нитью связаны водоедино в Русском Севере природа, Церковь и человек. И единство это нерушимо, потому что “исконно”, “прочно” и “прекрасно”»⁶²¹. Конечно, подобные выводы вполне органичны, однако они, к сожалению, не дают ответа на поставленный вопрос, не описывают авторские особенности восприятия Севера и являются слишком «общими». Ведь подобные заключения можно сделать и о произведениях М. М. Пришвина или, например, Н. А. Клюева. Поэтому позволим себе более подробно остановиться на рассмотрении мифопоэтического пространства Севера в самобытном очерке Дурылина «За полуночным солнцем» (1912), который выделяется среди остальных произведений именно своей художественностью, и в Водлозерском дневнике (1917).

Прежде всего нужно обратиться к возможным литературным источникам дурылинского текста. К 1912 г., ко времени публикации очерка в журнале «Маяк» (№ 9–11), литературному миру были известны северные очерки М. М. Пришвина «В краю непуганых птиц: очерки Выговского края» (1907) и «За волшебным колобком» (1908). Почти с полной уверенностью можно сказать, что они были известны уже в это время и Дурылину, так как в это же время писатель знакомится с пришвинским вариантом легенды о Китеже «У стен града невидимого» (1908), о чем есть свидетельства в библиографических архивных записях⁶²², а позже, в 1913 г., М. М. Пришвин напишет рецензию на книгу Дурылина «Церковь невидимого града (Сказание о граде Китеже)» («Русские ведомости», 1913, 4 декабря). С автором рецензии Дурылин был, несомненно, знаком — возможно, через А. М. Ремизова: о встречах с последним есть упоминания в «Олонецких записках» Дурылина, а М. М. Пришвин считал Ремизова своим учителем в литературе. Ремизовское начало «слышно» и в пришвинских очерках о Севере. Восприятие Севера как страны детства, внимание к поэтике мифа и сказки явственно указывает на ремизовские истоки. Безусловно, Дурылин учитывал и цикл поэм Ремизова «Полуночное солнце», который, возможно, дал заглавие дурылинскому тексту, и цикл сказок «Посолонь» (1906). Здесь стоит сказать, что увлечение М. М. Пришвиным привело к тому, что Дурылин буквально повторял его маршруты, что отмечено В. П. Визгиным: «Действительно, в 1907 г. Пришвин ездил на Соловки, а также в Лапландию и на Мурманский берег к поморам, а потом в Норвегию.

В 1911 г. Дурылин ездил по тому же самому маршруту на Русский Север: Архангельск — Соловки — Кандалакша — Лапландия (кроме заезда в Мурман и Норвегию), а летом 1912 г. он ездил, как до него в 1908 г. Пришвин, на Светлое озеро в За-волжье, в Нижегородскую губернию. Иными словами, спустя четыре года пришвинские путешествия буквально были повторены Дурылиным. Как и Пришвин, Дурылин впоследствии путешествовал и в Олонецком крае. Как и Пришвина, Дурылина Север привлекал, как он говорит, “неудержимо”. Одно время он даже подписывался под своими работами псевдонимом “Сергей Северный”. Любовь к Русскому Северу была характерной чертой обоих писателей. При этом оба они были его этнографами, интересовались стариной, фольклором, писали в жанре очерков о своих впечатлениях»⁶²³. Однако несмотря на то, что Дурылин во многом продолжал и А. М. Ремизова, и М. М. Пришвина, он создал свой миф о Севере скорее в споре, чем в согласии с упомянутыми современниками. Об этом красноречиво свидетельствует, например, образ солнца, или солярный миф, которому уделили особое внимание эти писатели.

Как отмечает О. В. Поспелова, анализируя солярный миф А. М. Ремизова и М. М. Пришвина, «межвременье, пограничное состояние, которое улавливают писатели в северных солнечных ночах, перекликается с мотивами сна, грезы, сказки, тайны, тумана — чего-то недоступного для трезвого научного объяснения, трудноуловимого, таинственного, загадочного»⁶²⁴. Действительно, читаем у М. М. Пришвина: «С каждым днем светлеют все ночи, потому что я еду на север и потому что время идет. Каждую такую ночь я встречаю с любопытством, и даже особая тревога и бессонница этих ночей меня не смущают. Я будто пью теперь неведомый наркотический напиток и изо дня в день больше и больше. Что выйдет из этого? Спать привыкаю днем. <...> Это грезы... Светлая северная ночь. Все тихо. Спят. Как они могут спать такой светлой, безгрешной ночью? Покоятся. Сверкнула золотая шубейка под черным крестом. Стукнуло вниз, стихло. Уснула»⁶²⁵. Однако атмосфера тайны, ожидания чудесного вопреки всему не оправдывается у М. М. Пришвина, ведь солнце, которое он видит, напоминает ему «большой красный мертвый диск»: «Солнце почти потухло. Я смотрю на него теперь, и глазам вовсе не больно. Большой красный мертвый диск. Иногда только шевельнется, взбунтуется живой луч, но сейчас же потухнет, как

конвульсия умирающего. На черных скалах всюду я вижу такие же мертвые красные круги»⁶²⁶. И путь к этому солнцу лежит через круги Дантова «Ада», именно так автор называет подножия гор Хибин. Поэтому горы, восходящие к солнцу у М. М. Пришвина, символически ассоциируются с профанным низом, актуализирующим сакральный северный миф, связанный с восприятием Севера как места гибели, смерти: «Да, но как же это... Города проваливаются... Не признают времени... Быть может, это очень высоко... или низко... Свет это или тьма... Не свет это и не тьма, — вспоминаются мне слова одного религиозного мыслителя, случайно проснувшиеся во мне, — это гроб, и все эти озера, зеленые ели, весь этот дивный пейзаж — не что иное, как серебряные ручки к черной, мрачной гробнице»⁶²⁷. У А. М. Ремизова, например, описание белой ночи в сказке «Белая ночь» из цикла «В плену» более оптимистично, ибо полно человеческими ожиданиями и радостями («лепет малютки», «алмазный след росяных поцелуев»), однако свет «медный» и «тяжелый», ведь автор помнит не только живущих, но и умерших, «замерзших» здесь.

Дурылин, создавая очерк «За полуночным солнцем», скорее спорит с М. М. Пришвиным и А. М. Ремизовым, сразу задается вопросом, одновременно отсылающим к указанным претекстам и намечающим совершенно свое, не подсказанное предыдущими путешественниками восприятие солнца: «Какое оно, полярное солнце? Большое, красное, страшное? — или нежное, золотое, милое? <...> Не хочу верить никаким описаниям: сам увижу»⁶²⁸. Белые ночи вспоминаются при этом как «светлые» и «золотистые» и «радостные», нет и намека на грусть. Но молодой рассказчик, в котором легко угадывается сам автор, задается лейтмотивным вопрошанием: «...и думаю все о нем, о солнце: какое оно?»⁶²⁹ Поэтому сам мотив пути прочитывается как путь к Солнцу, именно в солнце, по Дурылину, душа Севера: «...я не видал полуночного солнца! Значит, я не видел Севера, я не видал ничего»⁶³⁰. Последнее замечание «не видал ничего» — это не оговорка и не метафора, это несомненная установка автора на то, что Север — это не только экзотическая территория, дивный край земли, но это есть душа России, «красота русской народности», место, где она открывается желающим ее постигнуть. Поэтому если М. М. Пришвину важно было слияние с мировой душой, которую он слышал на Севере, то Дурылин пытается узреть русский народный лик. В таком контексте путь

к полуночному солнцу — это и путь к «незримому граду», о котором Дурылин упоминает в процитированном выше письме Виноградову, путь к Солнцу Правды, Христу. Этот образ, мерцающий различными смыслами, вбирает широкий спектр значений. В данной очерке образ Солнца Правды лишь просвечивает в подтексте, который будет актуализирован позже, в дневнике «Олонецкие записки» 1917 г. В данном случае Дурылин воспроизводит также комплекс средневековых солярных смыслов, ведь «соляренный символизм в христианской интерпретации совмещался с христианским: римские титулы бога солнца Митры *Sol Invictus* (“Непобедимое Солнце”), *Sol Saluti* (“Солнце Благодающее”), *Sol Institiae* (“Солнце Справедливости”), активно использовались в качестве эпитетов Христа»⁶³¹. Таким образом, античная традиция, на которую, например, ориентировался Вяч. И. Иванов-символист в солярном цикле «*Cog ardens*», осталась почти вне поля зрения Дурылина.

Через два года из следующего путешествия, в письме Т. Буткевич из Петрозаводска, Дурылин напишет: «...из окна моего видно, как плещется, все в золоте и белом огне, огромное — на 200 верст — озеро. Ночи ласкают, нежат и понимают, — не то, что южные, гнетущие и злые, когда мы все “сладострастием больны” (Брюсов). Здесь тихий ангел пролетел над землею и водами — и утихло раз навсегда “злое мирское волнение”»⁶³². Здесь уже слышится переживание Севера как пространства сакрального, места встречи с вечностью. Позже, в 1926 г., в «крымской» тетради мемуаров «В своем углу» Дурылин развернет метафору о гнетущем Юге, где писатель очень остро чувствовал хаос и пошлость окружающего: «...у одного Макса (Волошина) было лицо человека. Солнце сияло. Синело море. В десяти-двадцати саженях от трупов поворачивались на солнце, лежа на песке, толстые голые дамы, как боровы, еще подальше — плескались в море, нежились, подставляли под солнце голые спины, животы, отвислые груди, жирные бока. Хотелось выхватить револьвер и выстрелить в это отвратительное копошащееся живое мясо»⁶³³.

В данном очерке 1912 г. солнце, его видение и восприятие, а в целом и всей природы Севера, обусловлено мифопоэтическими ключами. Так, Дурылин пишет В. В. Разевигу: «Ока, пески (а это были остатки древних поселений, эти черепа и кости!), Лапландия; олени, сосны за полярным кругом <...> — все это живые существа»⁶³⁴. Солнце входит в этот ряд даже уже потому, что

солнце и море характеризуются автором как «веселые, тихие», солнце, как и чайка, «приподнимается из воды». Безусловно, Дурылин превращает солнце, море, ветер из объектов в субъекты повествования, наделяя эти мифопоэтические образы функциями персонажей. Вполне очевидно, что такой перенос значений обусловлен и опорой на «лопскую мифологию», где главным считался бог солнца — Бейле или Пейве: «Солнце — Бейле или Пейве — объезжает мир на прекрасном олене или на огромном медведе. У него, у Солнца, мать, у него жена, сестры, дочери. <...> Полгода Бейле на олене светит миру — и тогда Пахьола сияет неугасимым огнем»⁶³⁵. Таким образом, видим, что Пейле становится символическим хозяином Лапландии. И в том числе поэтому в художественном мире Дурылина главным персонажем становится не автор-рассказчик, а Солнце, к которому направлены все мысли писателя, к которому направлен и его путь по рекам и Белому морю, по горам Хибинам. Бог солнца противопоставлен злему Роте, который владеет преисподней. Здесь мы видим, очевидно, сложное взаимодействие язычества и христианства, так как христианские представления о рае и аде накладываются на языческие. Подчиняется солнцу и природа Севера, солнце «блестит на небе и на воде», солнце «заглядывает в воду», «солнце утонуло» и т. д. Отражения солнца в небе, в воде приковывают взгляд рассказчика. Оно чаще всего не красное и тяжелое, а золотое: «...бесчисленные плавкие кусочки золота, серебра, стали, белого хрусталя <...> Золотая ночь сияет»⁶³⁶. В последней главе, «Полночное солнце», которая одновременно является и кульминацией, и финалом очерка, автор наконец дает самое полное описание и понимание образа солнца и солярного мифа в целом. Оно кажется автору не только неподвижным и огромным, но и бесконечным. Дурылину удается с помощью описания появляющихся лучей передать движение солнца, восхождение его «по лазурной невидимой лестнице»⁶³⁷: «...и что новый подъем, то новый свет, то новый вырвавшийся из золотого оцепенения луч, — и вот оно все в лучах, все в алмазах, нестерпимых, вновь опаляющих»⁶³⁸. Образ лазурной невидимой лестницы, конечно же, напоминает о лестнице добродетелей и отсылает к христианской символике, что подсказано и дальнейшим образом пути. Солнце «пускает по океану золотой ослепительный путь», который мог у Дурылина ассоциироваться с путем к невидимому Граду, который он и желал обрести на Севере.

Однако данные смыслы мерцают в подтексте, они органично растворены в мифологических и непосредственных поэтических впечатлениях автора-путешественника. И, наверное, поэтому получились наиболее ярко художественными и выразительными: «...милую, тихую смиренницу, убранную, как жертва, природу Севера венчает неописуемое, могучее, странное, великолепное — Полуночное Солнце!»⁶³⁹ Отсутствие заданности, непосредственность и естественность солнечных северных «картин» убеждают читателей и располагают с доверием относиться к этим впечатлениям.

Следующими важными персонажами дурылинского очерка являются океан, море, реки и горы. Тут также есть своя маленькая иерархия, ведь солнце властвует над океаном и ветром, воздухом, океан, в свою очередь, управляет реками. Именно по ним — Вологде, Сухоне, Северной Двине, Оке, Волге — движутся герои-путешественники к морю, океану и солнцу. Характерно, что мир живой природы, растительный и животный, и сам человек не так интересны автору: здесь мы мало найдем выразительных образов. Можно лишь отметить чайку и северного оленя. В письме к В. В. Разевигу, вместе с которым автор путешествовал по Северу, он вспоминает: «Я помню, как в Лапландии ты убил чайку. Она пала в воду, и Полежаев сказал: “Эх, зачем?” — Помню. Где же это все? Чайка? Молодость? То, что желалось? То, что думалось? Где же это все?»⁶⁴⁰ Чайка стала символом свободы, юности, тех духовных порывов к небу, которыми был полон автор. Это также своеобразный символ. Автора интересуют стихии: солнце, ветер, океан. Именно эти символы Севера дают пищу для мысли, самоуглубления, духовного поиска. Здесь человек один на один с природой и с самим собой. Как будто бы остается вне поля зрения и зеленая тундра, растения, цветы и, конечно, человек! Если для Н. А. Клюева центральным был образ избы, то М. М. Пришвин очень нуждался в человеческом: «А потом, когда останутся только черные скалы и постоянный блеск не сходящего с неба солнца? Что тогда? Камни и свет... Нет, этого я не хочу... Мне сейчас страшно... Мне необходимо нужен хоть какой-нибудь кончик природы, похожий на человека»⁶⁴¹. Дурылин же пытался именно остаться со скалами, океаном и солнцем — без человека. Хотя он оставил подробное описание жизни и обычаев северных лопарей, он остался в своем очерке одиноким мыслителем, созерцателем, как и хотел. Именно

поэтому емким символом, безусловно, также составляющим основу северного мифа, стал океан. В. Н. Топоров, описывая «нетрадиционный» тип «морского комплекса», к которому относится, конечно, и описание океана, отмечал, что «прежде всего здесь описывается не собственно море (или, если уточнить, описание моря не является в этом случае главной целью, но подчинено существенно иным, более важным задачам), а нечто иное, для чего море служит лишь формой описания (“морской” код “неморского” сообщения), своего рода глубинной метафорой. Точнее было бы сказать, что описывается не само море, не только оно, а нечто с морем как зримым ядром связываемое, но неизмеримо более широкое и глубокое, чем просто море; скорее — “морское” как некая стихия и даже — и точнее — принцип этой стихии, присутствующий и в море, и вне его, прежде всего в человеке, и довольно однообразно семантизирующийся»⁶⁴². «Неморское» сообщение оставил и дурылинский океан, который «глядит на человека тысячью невидимых глаз. Он зорек. От него не уйдешь»⁶⁴³. «Зоркая зеленоокая глубина влечет неодолимо»⁶⁴⁴ мысль автора-путешественника не потому ли, что «в шуме и гуле океана — великая грусть»?⁶⁴⁵ «Зеленая вечность океана» заставляет задуматься о многом: о смысле жизни и смерти, о тех вопросах, которыми в юности задается каждый. Задумывался над ними на Севере, видимо, и Дурылин, у которого именно здесь родилось «хранительное ощущение Руси» и «вера в ее незримый Град». Тема обретения веры в вечность подсказана и особенностями хронотопа. Ведь время в тексте течет не хроникально, а циклически, ибо вечна и неподвижна стихия океана, вечно сияющее солнце, белые ночи как бы «отменяют» время. Важно, что в поэтическом цикле «Север. К полуночному солнцу. Пять сонетов.» образ солнца появляется почти в каждом стихотворении («На северной Двине», «Белое море», «Соловки», «Солнечная ночь. Лапландия», «Лес»), являясь центром цикла. Цикл, безусловно, нуждается в отдельном рассмотрении, но совершенно ясно, что он поэтически выражает те смыслы и поля значений, о которых речь идет в данном очерке.

Однако не менее важным и значимым для осмысления особенностей восприятия Дурылиным Севера является неопубликованный водлозерский дневник, написанный летом 1917 г., во время последней поездки на Север, в которой участвовали и братья Чернышевы, И. В. Ильинский, Г. Х. Мокринский, брат

Дурылина Георгий. Именно дневник является ярким комментарием к очерку и одновременно его продолжением, и, таким образом, этот очерк, где доминирует художественное начало, можно сравнивать с дневником, где доминирует документальность. Однако оба жанра — очерк и дневник — относятся к документальной литературе, в основу которой положен факт, реальное впечатление. Хотя дневник в литературоведении стал исследоваться значительно позже, чем очерк, так как опора на факт и документ, что является жанровым содержанием дневника, практически исключает творческую фантазию писателя и вымысел. Как отмечал А. Г. Коваленко, «противоречивость скрыта в самом сочетании слов. <...> Указанное противоречие лишь отчасти снималось другим словосочетанием — “художественно-документальная литература”, также ставшим привычным для критических и литературоведческих работ 1970-х годов, однако вовсе не решившим до конца вопрос о жанровом статусе явления»⁶⁴⁶. Поэтому Л. Я. Гинзбург справедливо считала дневник промежуточным жанром⁶⁴⁷, а А. Г. Тартаковский относил дневник к мемуарной прозе, как и воспоминания⁶⁴⁸. Вместе с тем В. Д. Оскоцкий высказывает мысль о том, что дневник является самостоятельной жанровой формой⁶⁴⁹. Это доказывают монографические труды О. Г. Егорова⁶⁵⁰, который рассмотрел особенности жанровой формы дневника, метод, стиль, хронотоп, разновидности дневниковой формы.

Всё сказанное ставит соответствующие задачи перед исследователем водлозерского дневника Дурылина: исследовать текст с функциональной точки зрения, рассмотреть особенности жанровой формы и жанрового содержания, попробовать на основе текста дневника воссоздать образ автора.

Функционально северный дневник Дурылина интересен тем, что это путевой очерк, в котором автор не только описывает исторически значимые ландшафты, а также обычаи северян, но и раскрывает сокровенный опыт переживания увиденного на Севере. Вместе с тем текст отличает и объективированность изложения, связанная с необходимостью сдать дневник в Археологический институт, что видно из записи в документе. Пользуясь терминологией О. Г. Егорова, его можно считать экстравертивным и интравертивным одновременно. Е. В. Глухова также отмечала тенденцию к определенной деструктуризации формы дневника в XX в., которая прежде всего «связана с нарушением интимности

как одной из доминирующих характеристик»⁶⁵¹, что и прослеживается в данном случае. Наблюдается осцилляция жанровой формы за счет включения в текст дневника записей Г. Х. Мокринского и Н. Чернышева, собственных выписок из книг и размышлений над прочитанным, собранных записей северного фольклора. Благодаря этому дневник становится не только интимным, но и общественным явлением.

Подобные черты в целом отличали документальную литературу XX в., у авторов «присутствует некий отстраненный взгляд хроникера, умеющего подняться над индивидуальным и частным в своей судьбе и запечатлеть время во всей его сложности и многообразии»⁶⁵². Дневник Дурылина не является в данном случае исключением: попыткой написать «для многих» записки о Севере обусловливается объективное начало, желание не только увидеть Север своими глазами, создавая текст «для себя», но и оставить некое правдивое свидетельство для остальных, возможно не бывавших на Севере. Правда, данный вопрос можно считать дискуссионным. Например, давая определение дневниковому жанру, А. А. Зализняк указывает, что «дневник — это текст, который пишется не для публикации (я имею в виду “настоящий” дневник, а не дневник как жанр художественной литературы <...>); опубликованный дневник — уже нарушает границы жанра»⁶⁵³.

Таким образом, в очерке «За полуночным солнцем» Дурылин передал художественно, на метаязыке стихий, свое переживание Севера, а через шесть лет в дневнике раскрыл и углубил — с учетом пройденного пути формирования личности — свое понимание и видение космоса северной земли. Очень важно для понимания содержания дневникового жанра в данном случае то, что это первый дневник Дурылина, созданный на основе подневных записей в июле — августе 1917 г., дневник так называемого периода инициации, что обусловило еще одну важную функцию — «духовного хронографа». Сквозь текст путевых заметок с описанием ландшафта, мест, спутников и друзей автора мы можем отчасти проследить сложный вектор духовного поиска, поиска ответов на вопросы, которые станут для Дурылина главными: есть ли Бог и бессмертие? каков сокровенный лик России и русский характер? Это дневник *становления личности*. Образная система водлозерского дневника также призвана дать ответы на эти внутренние вопросы. Недаром в ней резче разведены

и обозначены контрасты: космос и хаос, сакральное и профанное в таком порядке и соотношении, которые раскрывают особенности русского менталитета, русской народности и русского национального характера. Из всего увиденного на Севере юный Дурылин отбирает в своем сознании именно те факты, которые дают ответы на поставленные бытийные вопросы. Этим текст водлозерского документа отличается от традиционного путевого дневника (например, Н. П. Погодина), в котором доминирует взгляд хроникера. Также, кроме путевых записей, автор отвлекается на размышления о литературе, заносит выписки из прочитанных книг, а также размещает в дневнике записи своих друзей-путешественников Г. Х. Мокринского и Н. Чернышева, собиравших северный фольклор.

Например, одной из главных для наблюдения и занесения в дневник тем является довольно интересная особенность: вера северян одновременно в Бога, в Абсолют, и почти постоянное прибегание к услугам колдунов и прорицателей. Е. А. Агеева, впервые обратившая внимание на этот дневник, приводит текст адресованной Дурылину записки иерея Александра Громцова, в которой священник предлагает писателю посетить те места на Севере, в частности в Олонецкой губернии, которые Громцов безусловно считает «гениями места». Советует посетить Водлозеро — древнейший культурный район Русского Севера, заселенный человеком 8–9 тыс. лет назад, в котором находятся археологические памятники времен мезолита и неолита. Сейчас это территория Республики Карелия и Архангельской области, на которой создан в 1991 г. уникальный Водлозерский национальный парк. Приведем текст записки:

«Водлозеро отстоит от Пудож в 57 верст. Дорога тянется по направлению к северу глухим лесом. В 16-ти верстах от Пудож находится земская почтовая станция Сумозеро. Отсюда до Водлозера 41 верста. На половине пути устроена земская станционная квартира, где дают непродолжительный отдых лошадям, чтобы потом следовать на Водлозеро. Станцией в дер. Кугонаволоке оканчивается тракт. Придется садиться в лодки и ехать до дер. Канзанаволок, где находится волостное правление. Водлозеро — весьма древнее поселение новгородцев. Чрез него новгородцы вели торговлю с Белым морем. Все остальные поселения, как то: Старая Пудога, Тапа, Кулгала — были приписываемы к Водлозерскому стану. В 12 веке новгородский князь,

кажется Георгий Всеволодович, идет на Заволочье походом против чуди чрез Водлозерский стан. Одна из деревень Пречистенского прихода, а именно Вама, есть имение Марфы Посадницы. Старинные мосты на Волотове, по мнению многих, — это место перетягивания судов новгородцев. Деревня Пречистенского прихода Рагнозеро известна со времен Василия Темного; былина о богатыре Ракке Рагнозерском. На Водлозере многие деревни, заливы, острова имеют чудские названия: Куга-Наволоок, Канза-Наволоок, Пельг-остров, Кива-Салма, Коско-Салма. На пути из Кугонаволока к Канзанаволоку есть остров Кинг-остров, на нем, по преданию, происходила битва новгородцев с чудью, здесь находили обломки оружия. После поражения чудь удалилась в северную часть озера, где центром был Илам-остров недалеко от дер. Гостнаволока. Почти на середине озера стоит Ильинский погост. На погосте одна церковь с двумя приделами. Помнится, есть древняя икона муч. Христофора с собачьей головой (предание в свое время напишу).

Есть и другие иконы. Возвращаясь обратно, необходимо посетить южный погост — Пречистенский. Для полного впечатления небезынтересно проехать посередине озера. Очень интересное местечко — Пачес-гора. По преданию, здесь хотели устроить погост и церкви, но какая-то неведомая сила относилась плоты с лесом к острову, где ныне Пречистенский погост. Это сочли за особое предзнаменование и решились устроить погост и церкви, где он и сейчас стоит. На Пречистенском погосте, окруженном с северной стороны древним еловым лесом, построены две церкви. Одна древняя, уже очень ветхая, предназначенная к разборке ввиду невозможности ремонта. В ней много старинных икон. В алтаре — 12-ти апостолов, Софии Премудрости Божией, Соловецких чудотворцев, Страшного суда и надпись в паперти, писаная вязью. По мнению нескольких путешественников, этот погост был складочным местом товаров у новгородцев, торговавших чрез Волотово с Белым морем. Небезынтересно посетить так называемый Белый остров, находящийся на Матка-Лахте, с древней часовней и неизвестной при ней одинокой могилой. Глубокой непроницаемой тайной веет от этой могилы и часовни. Говорят, это был раскольниковый скит. По моему мнению, самое замечательное место по своей давности в Водлозере — это часовня на Белом острове. И Илам-остров. Я на нем, Иламе, был уже давно — может быть, многое уже там

развалилось. Во всяком случае, на него нужно бы обратить внимание. На этом острове когда-то кипела жизнь»⁶⁵⁴.

Как видим, в записке священника обозначаются исторически значимые места: Илам, поселения Водлозерья и места сакральные, церкви Ильинского и Пречистенского погоста, часовня на Белом острове, — как будто бы содержащие некое особое, мифологическое знание об этих землях. Дурылин совету последовал и в дневнике отобразил историю посещения этих мест, но также в записях отмечал и иное, а именно пристальный интерес северного человека к силе нечистой, воплощенной в образах колдунов. Конечно, священник не мог рекомендовать обратить внимание на данную особенность, однако именно такой отбор фактов требует отдельной рефлексии интерпретатора. Исследователи, например упоминавшаяся Е. А. Агеева, этот факт отмечали, однако подробно не пытались объяснить (видимо, ставя перед собой другие исследовательские задачи). Обычно те, кто затрагивал северную тему, указывали на то, что Север воспринимался Дурылиным как место переживания встречи с Абсолютом (В. Н. Торопова) или пространство, где открываются пути в Незримый Град (А. И. Резниченко). Да, действительно, Дурылин, говоря о Севере, отмечал, что «здесь ангел пролетел над водами»⁶⁵⁵. В дневнике поэтому одной из главных является тема обретения человеком религиозной веры, в частности православия. Однако Бог и встреча с Абсолютом происходят почти всегда посредством описания победы над нечистью, воплощенной в демонических образах колдунов, водяных, домовых и т. д. Эпическая тема описания северной земли в дневнике тесно связана с темой лирической, представляющей одновременно и путь поиска веры, опыт самостояния человеческой души на пути к Абсолюту. Такое своеобразие тематики обусловило и специфику хронотопа дневника, где локальный хронотоп, описывающий факты, местность, сопрягается с психологическим. Поэтому его можно считать дуальным или смешанным.

Первые записи Дурылина отнюдь не о церквях и святых угодниках Савватии и Зосиме Соловецких, но о водяном Выгострова, «который любит табак»⁶⁵⁶ и «яиц любитель»⁶⁵⁷, т. е. о вполне человеческом облике демонического существа, который «принимает и вид окуня»⁶⁵⁸. Для достоверности факта автор указывает, что эту историю рассказал ему сам о. Александр Громцов. В первой же записи от 13 июля 1917 г. путешественник рассказывает

о колдуне Корнилии, который живет в маленькой деревушке Выгострова. При описании Корнилия автор не только упоминает, каким почетом всё еще пользуется колдун у народа (непременный участник свадеб, дает «отпуск» скотине перед весенним выпасом, по заговорам Корнилия ищут заблудившихся в лесах), но и обращает особое внимание на общение Корнилия с трансцендентным: «Он не скрывает, что знает с темной силой. Ночью выходит в поле. С *ним* говорит. — И стоит в поле, и говорит, и разговаривает»⁶⁵⁹. Другой колдун, Павел, в отличие от Корнилия, разговорчив и даже верующий, ходит в церковь, более того, автор указывает на то, что колдун учит заговорам и обращению к нечистой силе о. дьякона. Этот факт особо заинтересовал Дурылина: в дневнике есть запись о том, что он попросил книгу заговоров у о. дьякона, завет которого запомнился юноше: «Верить в нечистого надо, а думать про него часто — не нужно: вред от этого»⁶⁶⁰. Эти факты определяют круг раздумий юного еще Дурылина: во что верить, в чем онтологические корни веры и колдовства, как Бог побеждает дьявола. Писателя более всего волновала мысль о причинах соединения, сплетения в одном и том же человеке этих двух вер: в сакральное и в дьявольское. Эти мучительные размышления он отразил в очень емком по содержанию высказывании: «О как реально здесь это русское “Бог спас”, да Бог, только Бог, но человеку нечего принижать себя, до очевидности нечего.

Человек здесь между тем и этим, между Богом и врагом, и льнет к тому или другому, а бывает, и к обоим. Поп и колдун надобен, поп больше, гораздо больше. Колдун поменьше, но тоже надобен, — и какие здесь попы! Всей бы России таких: он и пахарь, он и косец, он и ловец, он и гребец, он “свой” — свой не только мужику, он и скотинке свой, и озеру свой, ярко цветной северной поже свой, а уж храму столетнему деревенскому, кондовому, с древними иконами, со скрипучей тяжелой дверью, с Николой Можайским, всяческим заступником, — он из своих-то свой. Ему крестить, попахать — не легче, чем пожню скосить»⁶⁶¹. В этом размышлении и своеобразный юношеский символ веры, и глубокие по смыслу заключения об особенностях русского характера, жажде Бога и стремлении к нему и обольщении демоническим, низменным. Об этом ранее свидетельствовал и Ф. М. Достоевский, говоря о борьбе двух идеалов, идеала Мадонны и идеала содомского в душе русского человека:

«Красота — это страшная и ужасная вещь! <...> Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут. Я, брат, очень необразован, но я много об этом думал. Страшно много тайн! Слишком много загадок угнетают на земле человека. Разгадывай, как знаешь, и вылезай сух из воды. Красота! Перенести я притом не могу, что иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны, и горит от него сердце его и воистину, воистину горит, как и в юные беспорочные годы. Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил. Черт знает, что такое даже, вот что! Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой»⁶⁶². Подмечал это в русском человеке и Н. С. Лесков, изображая борьбу двух начал в душе главного героя рассказа «Чертогон»: «Видите, он духом к небу горит, а ножками-то еще к аду перебирает»⁶⁶³.

Извечная разорванность русского сознания между тьмой и светом, космосом и хаосом стали той экзистенциальной внутренней темой, которая раскрыта на его страницах. Возможно, именно в этой северной поездке Дурылин убеждается в «реальности» этого нечистого, о котором и говорил о. дьякон, так как многочисленные рассказы в дневнике о старушках и обитателях Водлозерья, заблудившихся в лесу, описываются как факты действия злой силы, которая персонализируется: леший, лесовик, хозяин и т. д. Принцип контраста, контрастного описания то элементов сакрального космоса, то профанного начала — композиционная ось дневника, которая отображает русскую картину мира или национальный образ мира. Бог и дьявол не просто контрастно разведены в тексте дневника, Дурылина интересуют более всего ситуации одоления демонской силы силой Божьей, воплощенной в помощи святых угодников, молитв. Автора интересуют не столько проблемы нравственной испорченности человека, сколько именно вопросы веры в *реальность потустороннего мира*, способы общения с этим миром.

В части под названием «Ильинский погост», который автор посетил по совету о. Александра Громцова, он записывает его устные рассказы об одолении демонской силы: дом Громцовых, по свидетельству о. Александра, по ночам посещали демоны в виде призраков, умерших родственников, например о. Ивана. Удалось избавиться от видений-явлений только в 1903 г.,

с помощью св. Серафима Саровского, который также персонифицирован: «...старичок маленький, горбатенький, с котомкой, весь белый, на посох опирается <...> и проговорил: “Оставь их! Не ваш тут дом! Что вам тут делать?”»⁶⁶⁴ В сниженном, несколько комическом варианте та же коллизия имеется в виду, когда автор рассказывает о тяжбе и ссоре пречистенского водяного и ильинского, которых рассудила Божья Матерь: одного отправила в дальние леса, «за царя», а второго — на Лимозеро, «где он и сгинул». Образы северного фольклора, существующие как персонажи, таким же образом персонифицированы. Эпический, горизонтальный сюжет начинает пронизывать духовная вертикаль, образующая свой мистический образный ряд, принадлежащий как реальности, так и духовному миру, миру веры, которую пытается обрести писатель. Время также течет не только линейно, ведь «гости» из вечности нарушают его привычное течение. «Застывшее время» как метафорически реализованная вечность выражает, на наш взгляд, и особое ощущение сакральности северной земли, где писателю открылся сокровенный лик России.

Здесь композиционно не только колдуны противопоставлены священникам, но и элементы ландшафта, птицы, звери также отнесены к тем или иным полюсам, представлены автором в определенном символическо-мифопоэтическом ключе, поэтому их вполне можно считать этнопоэтическими образами или элементами. Поэтому слово писателя нагружено не столько эмоционально, сколько аналитически и, как увидим, художественно. К художественным удачам относится и «запечатление» лебедя.

Описанию лебедя автор посвящает в дневнике специальную заметку. Лебедя автор относит почти к священным птицам, ведь «убить лебедя — грех», лебедь как трубач, своими кликами «бравший самые нежные и чистые звуки, чистые, как утро, к которому они относились, но они были и мужественны, и беззащитно вольны вместе с тем: никто, никто так не славит Бога — так чисто, вольно и благородно-мужественно»⁶⁶⁵. Вспоминает Дурылин и Пушкина, которому являлась муза «при кликах лебединых». Лебедь образно символизирует духовную жажду русского человека, самые его высокие устремления, которые увенчивает истинное творчество. Поэтому субъективные и личные оценки автор объективирует, приводя народную, а значит, и национальную точку зрения: «Белая лебедушка, поступь

лебединая, шея лебединая — это лучшие доказательства величайшей эстетической зрелости русского народа»⁶⁶⁶. Как видим, такие отрывки свидетельствуют о том, что автор оперирует не только аналитически нагруженным словом, но и эстетически значимым. Это наиболее наглядно в той части дневника, которая посвящена описанию поездки на Белый остров. Об острове, как мы упоминали, рассказал Дурылину о. Александр Громцов, назвав его одним из самых замечательных мест Водлозерья. Выделяет его и Дурылин.

Здесь хроникер, участник событий уступает место художнику и писателю. Ведь всё, описанное на острове Дурылиным: природа, таинственная загадочная древняя часовня и неизвестная могила, — конечно же, соответствует виденному, но одновременно сразу же превращается в художественное повествование, эстетически значимый текст. Такой текст, по мнению Ю. М. Лотмана, должен быть «семантически организован и содержать сигналы, обращающие внимание на такую организацию»⁶⁶⁷. Такой эстетический код составляет хронотоп, символика названия острова, символика цвета.

Хронотоп здесь подчеркнуто сакрализован, описывается увиденное одновременно взглядом и путешественника, и богомольца, ощущающего космос пространства гораздо сильнее, чем это проявляется в других частях дневника, на что сразу же можно обратить внимание. Это и запись очевидца, и впечатление души, в котором слышна авторская интенциональность.

Причем Дурылин сразу же пробует объективировать описанное: «Да, твердо, решительно, крепко оберегается народом неприкосновенность острова и всего, что есть на нем, от ягодки <...> до часовни и ели. Остров для народа святой, неприступный, неприкосновенный, заповедный. Эта поразительная твердость всеобщего здесь обожения — даже у молодежи, у детей»⁶⁶⁸. На святость и особое отношение к нему северян указывает и название — Белый или Воскресенский. Хотя центром притяжения на острове является часовня, в которую идет народ «свечку поставить», хранителями острова и настоящими персонажами становятся ели — «цари острова». «Остров — сплошной гребень лесов. До того стройны, до того высоки, тихи и остры, темны и молчаливы его ели, что кажутся они кипарисами, выросшими на острове среди глубокого, нерушимого, ничем не обремененного покоя. <...> в каком-то предуказанном высоком согласии

растут его ели. Как он высок, тих и недоступен! <...> на десятки верст нет другого, похожего клочка берега. Белый остров узнаешь сразу и никогда не спутаешь ни с чем другим. Что-то прекрасное, но и строгое, и неприступное есть в нем, как будто какой-то чертой отгорожен он ото всего другого»⁶⁶⁹. Эта черта и есть ощущение особой святости острова, это и есть его «душа». Поэтому, как замечает маленькая спутница автора Тася, «елочки будто все с крестиками наверху»⁶⁷⁰. И она, конечно, по мысли автора, «права»: так видят и ощущают космос духовного пространства острова и герои. Ведь они подготовлены уже к такому восприятию рассказами местных жителей о святости острова: это и предания о невидимых угодниках, которые каждое воскресенье по водам ходят к заутрене на Пречистенский погост, и рассказы стариков и старух о том, что даже взять деревце с Белого острова — большой грех. Рассказанное совпадает с увиденным автором и его спутницей Тасей.

Особое внимание путников привлекает часовня, построенная несколько веков назад то ли уединенными отшельниками, то ли монахами, оставшимися без монастыря, — неизвестно. Дурылин подробно описывает убранство часовни, кресты, иконы, архитектуру часовни. Но более всего выделяет ее значение для современных жителей острова. Особая любовь северян к часовне символизирует для автора никогда не умирающую тягу русского человека к праведной жизни. Ведь часовня — народная святыня, посещая которую можно «соучаствовать в праведной жизни». Таким образом, картины, изображающие Белый остров, оказываются наделенными символическим потенциалом, образ часовни становится способным к «самодвижению», оказываясь моделью сакрального топоса северной земли, ассоциирующегося с жадой праведности, стремления к ней русского человека. Дурылин, используя возможности жанровой формы дневника, пишет об этом прямо, выражая свою мировоззренческую позицию: «У нового жанра то преимущество, что ему дано добывать глубинные пласты, залежи психологии, правды народной жизни открытым способом»⁶⁷¹. Этим путем проходит сам автор: водлозерский дневник становится «духовным хронографом», а не только записями для Археологического института.

Наверное, именно это — возможность на Севере жить естественной жизнью, тихой, уединенной, в мире с природой и окружающими, — дала возможность и автору, как он сам указывал,

увидеть «красоту русской народности» и сокровенный лик Руси. Это ощущение и чувство дал только Север, поэтому северные путешествия так важны для изучения и рассмотрения этапов формирования мировоззрения писателя и осмысления особенностей его творческой манеры, стиля и метода, которым становится *реализм в высшем смысле*. Дурылин-мифомыслитель периода создания очерка «За полуночным солнцем» (1911) становится таким реалистом в дневнике. Поэтому дневник не укладывается в жанровое определение «путевой», его значение гораздо шире: это и дневник *становления личности*, и попытка создания автором-летописцем ⁶⁷² повествования об особенностях *русского национального характера и русской картины мира*.

6.2. Поэтика «крымского текста» в творчестве С. Н. Дурылина

Как мы уже указывали, значимой антитезой для многих писателей (например, в том числе О. Э. Мандельштама), описывавших Север, была антитеза «север — юг», где северное пространство как исконно русское противопоставлялось южному как почти нерусскому и неподлинному. Интересно рассмотреть с этой точки зрения «южный код» прозы Дурылина. Для него особое место как в жизни, так и в творчестве занимал полуостров Крым. Дурылин представил свою интерпретацию, свой инвариант «крымского текста» в главной книге «В своем углу» (1924–1939). Нужно отметить, что крымская тема освещена и в дурылинской «Коктебеляне», и в стенограммах лекций, посвященных рассмотрению живописи М. А. Волошина.

Дурылин посещал Крым, Коктебель и известный Дом поэта Волошина в 1926 и 1927 гг. вместе с Гениевыми, Еленой Васильевной и ее сыном Юрием (было и более раннее посещение, десятью годами раньше, но оно не оставило следа в творчестве). Во время путешествия Дурылин вел дневник «В своем углу», в котором отобразил свое восприятие Крыма (VI тетрадь и некоторые фрагменты — в последующих). Однако на сегодняшний день поэтика «крымского текста» в творчестве Дурылина совершенно не изучена.

Обращаясь к истории изучения «крымского текста», можно выделить работы А. П. Люсого, впервые как обосновавшего само

понятие, так и давшего сколько-нибудь целостное его описание в литературоведении⁶⁷³. Основоположником «крымского текста» А. П. Люсый считает поэта С. С. Боброва: «С. Бобров не только Колумб Крыма в российской поэзии, но также Колумб Ночи и Колумб Смерти как единых составляющих его метафизики и его художественной диалектики»⁶⁷⁴. Конечно же, это связано с мифологией крымской земли и с древними представлениями киммерийцев о том, что именно в Крыму находился вход в Аид. Таким образом, уже в творчестве первопоэта Крыма исследователь справедливо отмечает мотивы смерти, печали и связанные с ними образы ночи, мрака и т. д. Крым как страна южного солнца, любви, радости и удачи впервые воссоздана в русской литературе Батюшковым в его «Тавриде» и далее — Пушкиным и другими писателями. Поэтому на рубеже XIX и XX вв. возникает, по мнению А. П. Люсого, определенный перелом в осмыслении образа южной земли. М. А. Волошин, посвятивший Крыму не только поэтический цикл «Киммерийские сумерки», но и другие произведения, смог представить и услышать исторические голоса трагической земли: «Традиционная Таврида оборачивается у Волошина “музеем дурного вкуса, претендующим на соперничество с международными европейскими вертепами на Ривьере”»⁶⁷⁵. Складывается культурная ситуация, в которой таврический миф противопоставлен киммерийскому⁶⁷⁶. Дурыйин обращается к воссозданию Киммерии в мемуарах именно в этот период, в эпоху постсимволизма.

В шестой тетради «углов», по собственному выражению Дурыйина, о Крыме он почти ничего не написал: «...тетрадь к концу, лето к концу, Крым мой к концу — а о юге, о солнце, о море я ничего не написал. Не писалось»⁶⁷⁷. А о чем же писал Дурыйин в Коктебеле? Если касаться литературного творчества, то, кроме крымской тетради, он пишет цикл стихов «Старая Москва». Можно сказать, что «московский текст», во многом оппозиционный крымскому, является его внешним источником. Уютное, природное, семейное пространство Москвы противопоставлено пустыне Коктебеля. В Крыму Дурыйин пишет о Москве, а позже в Москве будет ностальгически писать о Крыме, раскрывая наконец для читателя свое видение образов крымской земли. Также необходимо отметить, что еще одним внешним источником является «петербургский текст» с его мифом о таинственном и внезапном исчезновении города. В одном

из писем М. А. Волошин, почти буквально воспроизводя «петербургскую ситуацию», пишет Дурылину после землетрясения 1927 г.: «Японский профессор предсказал, что весь Крым уйдет в море до 15 декабря. Поэтому в деревне в ночь на 15-ое ждали конца мира, а в Старом Крыму его ждут сегодня ночью и т. д.»⁶⁷⁸.

Интересно также, что в Крыму, в Алуште, Шмелев пишет «московский» рассказ «Голуби» и «Неупиваемую Чашу» (1918), а в Грассе — «Солнце мертвых» (1923). Подобное видение свидетельствует, возможно, о том, что и Шмелев, и Дурылин пытались узреть и передать внутренний облик крымской земли, что возможно в полноте только на расстоянии, в отличие от очерково-внешнего, описательного, создающегося не вне, а внутри описываемого пространства.

Анализируя написанное в VI тетради, отметим, что маленькие главки в основном посвящены двум темам: любви и смерти, эросу и танатосу. Их взаимосвязь объясняется влиянием на Дурылина эстетических установок символистов, ведь «важной чертой символистской картины мира стало восприятие любви и смерти в тесном единстве, что было во многом обусловлено эсхатологическим характером эпохи рубежа веков и апокалипсическими чаяниями символистов, возложивших надежды на грядущее преобразование мира во вселенской мистерии»⁶⁷⁹. Можно говорить, что в творчестве Дурылина происходит трансформация мотивов эроса и танатоса в рамках эстетики постсимволизма (что может стать темой отдельного исследования).

Поэтому утверждение А. И. Резниченко о том, что «сквозной темой для тетради VI <...> является тема, которую можно условно обозначить как “смерть тела”»⁶⁸⁰, представляется спорным. На поверхности, в сюжетном центре главок тетради, действительно ведущей является тема смерти. Дурылин пишет о судьбе писателя В. Я. Брюсова, который, заболев и простудившись в Крыму, погиб в 1924 г. Описаны также смерти В. В. Розанова, В. М. Васнецова. Все настойчивее от главки к главке проходит образ воображаемой могилы самого автора: «А над могилой о чем спорить? Могилу надо терпеть. Она нас всех терпит»⁶⁸¹. Дурылинское «бытие-к-смерти» (термин М. Хайдеггера), почти постоянное «предстояние» смерти было своеобразным способом самопознания: «К концу жизни я буду совсем одинок. Одних похороню, другие меня похоронят заживо. И станет пусто и просторно вокруг меня. И тогда, быть может, я пойму, кто же я такой?»⁶⁸²

Одиночество, напряженный поиск себя в «бытии-к-смерти» возвращает писателя к со-бытию с другими через прощение. Особое значение в этом ряду имеет эпизод смерти молодого юноши Капниста, «бывшего графа», погибшего в море. Горе, которое переживает автор, контрастно окружающему, мертвое тело — человеческому веселью, смеху, ничем не прерывающемуся отдыху... Дурылина поражает внутренняя опустошенность современного человека, граничащая с дикостью: «...у одного Макса (Волошина) было лицо человека. Солнце сияло. Синело море. В десяти-двадцати саженьях от трупа поворачивались на солнце, лежа на песке, толстые голые дамы, как боровы, еще подальше — плескались в море, нежились, подставляли под солнце голые спины, животы, отвислые груди, жирные бока. Хотелось выхватить револьвер и выстрелить в это отвратительное копошащееся живое мясо»⁶⁸³. И дело не только в статуарности, связанной с платоническим прамифом (как указывает А. И. Резниченко), и не только в том, что «мир хаоса — в самых разных своих проявлениях — побеждает мир форм»⁶⁸⁴, а в том, что Дурылин, вслушиваясь в исторические голоса крымского полуострова, слышит обертоны «распинающейся земли». Возмущаясь дикостью происходящего на берегу, обращая скрытые упреки к Богу, Дурылин смог преодолеть кризис в осмыслении происходящего посредством понимания смысла революционной катастрофы как кризиса культуры.

Трагический образ Киммерии открыт был Дурылиным под впечатлением волошинского творчества: «Киммерия стала местом личного, интимного искупления поэта, что и позволило перестрадать самой этой землей, стать ее голосом»⁶⁸⁵. Трагический облик земли у поэта возник, как уже отмечалось исследователями, под впечатлением переживания трагического разрыва с Маргаритой Сабашниковой. Как писал в своем дневнике М. А. Волошин, «пустыня создает поэтов, море — нет. Море, с его туманами, создает риторiku — В. Гюго. Пустыня — это мысль во всей ее полноте»⁶⁸⁶. Образами пустынной земли и связанными с ними концептами сумрака, камня, крепости создается неповторимый волошинский миф о Крыме-Киммерии, где *солнце, трава, море* как символы края «очей очарования», праздничной Тавриды противопоставлены образам луны, ветра, звезд и степи, т. к. олицетворяют совершенно разные образы Крыма. Этот ряд противопоставлений воспроизводится и в крымской тетради. Его основу составляет солнечный и лунарный комплекс.

Частотными для крымской тетради становятся различные образы и ипостаси луны: серебряная луна («серебряная луна переливается и дрожит»), луна, отражающаяся в море («лунная дорога на море»), золотая луна («ломтик золотого лимона, смоченного в коньяке»). Солнце же упоминается гораздо реже, и почти всегда — как образ, репрезентирующий праздничный, таврический миф. «Солнце сияло, синело море»: не случайно смерть юноши Капниста «освещает» палящее солнце, как бы равнодушное к совершающейся трагедии. Солнце и луна стали мимомоделирующими образами как для символизма, так и для акмеизма⁶⁸⁷. Использование их в тексте Дурылиным, можно предположить, свидетельствует о том, что данные образы лишены «символистского ореола» и опредмечены, но нельзя не отметить, что они «пахнут» памятью символистских контекстов, их породивших, поэтому имеют, на наш взгляд, постсимволистскую природу. Киммерия Волошина — это «опаленная и неуютная земля, изъеденная щелочью всех культур и рас, прошедших по ней, осиянная безымянными камнями засыпанных фундаментов»⁶⁸⁸. Для понимания сущности созданного Дурылиным образа крымской земли имеет значение написанное им в Коктебеле стихотворение, буквально пронизанное волошинскими мотивами:

«Брожу по взгорьям в дни глухонемые, / И окликаю никлую полынь, / И все ищу в узорочьи пустынь / Обрывки риз увядших Византии. / Прислушиваюсь к волнам Киммерии / И к подголоскам голубых твердынь, / И мнится: ветры из сапфирных скрынь / Износят звоны плавкие Софии, / Несут, несут... И рушат в глубину, / Хоронят в зыбь с всемирною изменой, / И слушаю один пустынную волну, / И леденею под опавшей пеной, / И горько пью пустую тишину, / Как теплый труп с распоротой веной»⁶⁸⁹.

Родные сердцу образы никлой полыни, пустыни и в целом твердыни-земли символизируют для автора родной мир творчества, пронизанный софийными смыслами. Как и у М. А. Волошина, у Дурылина «пещера, земля принимает в себя и отражает космос, как человеческое тело заключает в себя дух, а поэт — слово. <...> Слово в значении Логос — имеется в виду предвечный образ Бога, “прямой образ ипостаси его”, как пишет Вл. Соловьев в “Чтениях о Богочеловечестве”»⁶⁹⁰. Опорой культуры является для Дурылина и София, и ризы Византии... Вторая часть в стихотворении по принципу контраста изображает современное автору состояние культуры, в которой нет достойных

голосов. Поэтому тишина оказывается «пустой», а слушатель ее — «трупом». Это стихотворение в тетради значится под главкой 95, записанной 28 августа в тетрадь, как и фрагмент 24, словно комментирующий вторую часть стихотворения: «Я представляю себе, как Пушкин листает страницы современных журналов, как Лермонтов раскрывает на секунду стих Безыменского <...> и я чувствую, с какой торопливостью спешат они уйти в свои тихие места, где нет стихов, картин и звуков, и с какою едкою усталостью спешат они смежить свои веки, чтобы ничего не видеть и тешить себя мыслью, что не продолжили их — стихи Безыменского и звуки Мосолова, а что после них — наступила благородная пустая тьма, — мир безобразный и беззвучовой»⁶⁹¹. Совершенно очевидно, что падение родного мира культуры, «своего угла» связано для Дурылина прежде всего с революцией, которая стала для него подлинной катастрофой.

Суммируя сказанное, отметим, что Дурылин создает иконичный вариант крымского текста. В следующих тетрадях, покинув Крым и напряженно о нем размышляя, он так характеризует творчество К. Ф. Богаевского: «Из пустыни извлек он красоту *ее* бытия, а не *бывания*. Он — “самое” Ее узрел. Он всегда художник *Бытия*, а не *бывания*. Оттого его форма крепка, как форма земли; оттого — она, *никогда* не взятая с натуры на картину, а всегда *увиденная* в видении. <...> Б<огаевский> — это природа, узнанная глубже, чем узнают ловящие лишь “оболочки зримые” — будь то буржуа Сезанн <...> или неврастеник Левитан. <...> И вот Б<огаевский> находит *форму* той пустыни, той киммерийской горечи, от коей киммериец Айвазовский убегает — не умея видеть ее, — в романтику моря, Куинджи — в фокусы света, высоты и красочности. Оба они слепы на *форму* Киммерии, в коей выросли, именно потому, что никакое *Самое* за этими нагими холмами, пустынями и угрюмыми пустотами гор им не видится. <...> Пейзаж Богаевского <...> иконен в этом смысле: тут <...> “Сама” (София, Мировая душа. — *Прим. авт.*)»⁶⁹². Именно символистскими коннотациями проникнут «крымский текст» Дурылина. Иконичен, конечно же, в определенной степени и волошинский пейзаж. Как верно отметила Л. А. Колобаева, «воображение поэта движением своих видений превращает вулкан, “вихри древних сил”, в “храм”: “Преградой волнам и ветрам Стена размытого вулкана, Как воздымающийся храм”»⁶⁹³.

Однако творчество М. А. Волошина, и в частности крымский материал и цикл «Киммерийские сумерки», были важны для Дурылина и как интересный пример и материал для разработки и осмысления новаторского для того времени подхода к исследованию перевода и взаимодействия словесного и живописного искусства, в современной науке называемого *интермедiallyностью*, которая видит своей целью «системно представить сложные процессы межсемиотических корреляций»⁶⁹⁴. Это наглядно можно проследить в статье «Киммерийские пейзажи Макс. Алекс. Волошина в стихах» (1927). В статье Дурылин не только дает анализ образа Киммерии в поэзии Волошина и характеризует выставленные акварели художника, но и обращает внимание на то, что Волошин использует язык живописи в поэзии, в данном случае при описании Киммерии: «В стихах Волошина почти все — зрительное видение и запечатление, *форма* и *цвет*, редко — запах и еще реже — звук»⁶⁹⁵. Пейзаж в стихах писатель сравнивает с портретом в живописи: «Краска на краске, какое-то пиршество красок, набросанное на строгом холсте древнегреческого хитрого тканья. Но где все это? Не знаю, — и лучше меня знающие Коктебель, вероятно, тоже не знают. Никто не найдет места этого пейзажа. Его, вероятно, и нет вовсе. Это не “место” в Коктебеле — это несколько тонко подмеченных черт на лице Киммерии, — это из портрета той, которую нельзя заставить позировать, но Лик которой можно видеть — каким-то глубочайшим зрением любви и красоты, дающим силы на высшее — синтетическое искусство, — искусство самораскрывающегося живописного видения»⁶⁹⁶.

Хотя Дурылин здесь не описывает сами механизмы перевода одного языка искусства на другой, а указывает на общие творческие принципы подхода М. А. Волошина к поэзии и живописи (не жизнеподобие, но Лик), он все же отмечает важное: не синтез (как у символистов с их идеей синтеза искусств), а взаимодействие и взаимовлияние, «переводимость» и взаимообусловленность языка живописи и литературы, где стихотворение является своеобразным текстом в тексте и роль интертекста играет акварель или пейзаж: «Часто, — почти всегда, — акварель, висящая под стеклом, могла бы служить кодою какого-либо из коктебельских сонетов Волошина, и обратно: иная строфа его сонета просит места на красочной поверхности его акварели. <...> “Мои стихи о природе, — говорит сам художник, — утекли в мои

акварели»⁶⁹⁷. Здесь нужно отметить, что интермедиальность как отдельная дисциплина выделилась в рамках компаративистики в 1950–1960-х гг., активно ею в России начали заниматься в конце 1900-х годов. Так, И. Е. Борисова⁶⁹⁸ называет работы Оскара Вальцеля о «взаимном освещении искусств» («wechselseitige Erhellung der Künste»), монографию Кельвина С. Брауна «Музыка и литература. Сравнение искусств» (1948), «Философию новой музыки» Теодора В. Адорно, Стивена П. Шера, Нельсона Гудмена. В российской науке интермедиальностью начали заниматься позже⁶⁹⁹. Дурылин обдумывает продуктивность такого подхода в 1920-х, когда об этом обстоятельно никто не писал. В переписке с М. В. Нестеровым он пробует получить от художника советы по разработке терминологического аппарата такого междисциплинарного поля исследований, однако М. В. Нестерову эта идея не понравилась, он считал языки двух искусств «непереводимыми». Переписка подтверждает тот факт, что идея эта принадлежала самому Дурылину, который в данном случае не опирался на чей бы то ни было предыдущий опыт. Обилие междисциплинарных, с современной точки зрения, работ у Дурылина, таких как «Репин и Гаршин», «Лермонтов и Врубель», «Тютчев в музыке», говорит о том, что «переходность» и интермедиальность можно считать важными составляющими картины мира писателя. Эти работы наряду с нестеровским циклом нуждаются в отдельном комплексном изучении. Мы здесь показали небольшой пример реализации данного подхода.

Второй лейтмотивной темой тетради, как мы уже отмечали, была тема любви. Однако, на первый взгляд, рассуждения Дурылина о любви в этой главе не складываются в единый текст. Во фрагментах 4 и 32, словно по контрасту вставленных в основной текст VI тетради, Дурылин пишет о любви как о сбывшемся счастье: «Прижаться друг к другу, закрыть глаза, сжать руку рукой и ждать: когда нельзя будет раскрыть глаз, а руки — отнять, — вот лучшее, что можно сделать на земле... если... если *есть* к кому прижаться»⁷⁰⁰. Данный отрывок не вполне ясен без сопровождающего его малоизвестного контекста: именно в Коктебеле Дурылин пишет самые проникновенные письма-признания Ирине Алексеевне Комиссаровой⁷⁰¹, — очень часто, почти ежедневно... Именно это и составляет скрытый любовный, или «таврически-романтический», сюжет тетради. Еще не опубликованная переписка 1926 г. позволяет выяснить характер взаимоотношений

Ирины Алексеевны и Сергея Николаевича (часто являющийся предметом споров литературоведов). Ниже мы приводим впер-
вые одно из этих писем. Еще более интересным является тот
факт, что в Коктебель Дурылин едет с Еленой Васильевной Гени-
евой и ее сыном Юрием. Отношение Дурылина к Елене Василь-
евне выходило за дружеские рамки, что прочитывается
в изданной уже истории их переписки. В рецензии на эту книгу
М. В. Михайлова тонко анализирует историю их взаимоотноше-
ний: «...его письма просто взрываются призывами: “Вчера
же я болел еще тоской по Вам”; “А я ведь тоскую только по лю-
дям, — только по немногим людям, без которых тяжело мне
жить”, и даже почти откровенным признанием: “Вчера у меня
была такая тяга к Вам, что я...” (как показательно это многото-
чие, прячущее мужской “крючок”, на который так хочется уло-
вить скрывающуюся “добычу”!), указанием на то, что “общение”
для него — условие “какого-то благополучия внутреннего”, без
которого он “вянет”. Он понимал уникальность Гениевой и дал
ей такое по-своему удивительное определение: “жалительный
человек” и “зеркало, задышанное жизнью”, но не потускневшее
ни от пара, ни от “дыха” человеческого...”⁷⁰² Таким образом,
в Крыму писатель не только вполне в символистском ключе ви-
дит Киммерию, но и творит в самой своей жизни «миф о себе»,
творчески воплощая в любовной раздвоенности кризисы симво-
листского мироощущения. Ведь по отношению и к Ирине Алек-
сеевне, и к Елене Васильевне Дурылин старался быть искренним.
Привязанность к Ирине Алексеевне в итоге победила эту раздво-
енность. «Чудо» любви помогает Дурылину преодолеть страх
одиночества и координаты «своего угла», ведь финалом крым-
ского цикла является рассуждение о «твоей руке», руке друга,
поддерживающего путника в пути по пустыне жизни: «Только
о тебе и тобою я шел»; «А! пускай пески и река упрутся в тупик
мертвых песков, — не отнимай только ты твоей руки...»⁷⁰³

Коктебель 11 июня 1926 г.⁷⁰⁴

Дорогая Ариша! Вчера я получил твою открытку — обрадо-
вался ей необыкновенно. Начинаешь ты с «С. Н.» — а дальше
пишешь (как принято) (Дорогой Павел) как нужно. Я очень рад,
что ты хорошо доехала и «ничего не делала». Но думаю, вряд
ли ты отдохнула. Сужу по себе. Первые ночи я здесь спал плохо.
Теперь же, ложаюсь в 9 ч. веч., просыпаюсь только в 7½ ч. —

(и пишу тебе сейчас около 8 ч. утра. Утро тихое. Поют птицы. Ласково шумит море. Погода мягкая, приятная. От моря здесь и в самые жары — нет того зноя и измора, которые так мучат в Москве.

Ходят здесь в самых различных костюмах, но все на босу ногу, без чулок; обувь здесь — от песку прибрежного — быстро изнашивается. Мужчины ходят в трусиках. Много женщин — в шароварах. Я хожу в сандалиях на босу ногу, в бумажных брюках прямо на голое тело. Мне подарили тюбетейку из малинового шелку, и я ношу ее на голове. Шляпу уносит ветер. Она — не по морю.

Все хорошо — хорошо гулять по берегу моря, под скалами и отвесным берегом, хорошо лежать на теплом песке, хорошо вечером, выйдя на берег, слушать, как особенно мудро и сладко шумит море... Но я один на каждом месте, я думаю: как хорошо бы здесь быть вместе с Аришей! Лежать на песке — рядом с нею, бродить рука об руку, а когда буду купаться, тогда еще больше буду это думать... Даже в прошлом году мне было легче быть одному, без тебя, чем теперь. И как подумаю, что три месяца, в самом исключительном случае — 2½! — я буду без тебя, то все делается не по мне. Я чувствую себя оторванной половиной, пол-человеком, который ищет вторую — и, поверь, главную свою половину, чтобы жить.

Жизнь моя стала очень простая: она вся — ты, и ты-то и называешься жизнью. Нет — тебя — нет жизни. Я мучительно завидую всем, кто здесь вдвоем. В Москве, за бездною суеты и дел, еще переносу это кое-как, но здесь, когда я многими часами, непрерывно, мне бы быть с тобою, я не могу этого переносить... Мне больно, больно.

Ты НИКОГДА не должна отпускать меня от себя. При прощанье я говорил тебе, чтобы ты помнила, что у тебя есть власть надо мной, — радостная, желанная для меня власть, — и ты ею должна пользоваться. Ты отдала мне все, всю жизнь, всю себя, — и не лишай меня этого никогда. Я живу только около тебя и с тобою — и в тебе. Никакой другой жизни у меня нет и не может быть. Помни это — и, помня, устраивай нашу жизнь. Пиши мне часто. Почта здесь, кажется, не совсем исправна, не то, что в Москве: здесь больше похоже на Челябину: письма, по неаккуратности почты, где-то, должно быть, по дороге застревают и приходят иногда по 3 письма сразу от одного и того же лица. Так было с женой Саши Ларионова (она здесь с девочкой). Вернее твоя, твоя открытка, посланная 5-го, пришла 9-го быстро. Так что скажи тем, кто мне будет писать, что если я не всегда вовремя им отвечаю, это может произойти оттого, что запоздали их письма.

А может быть, все это временно, пока не наладилась дачная жизнь здесь.

Палец у меня еще болит. Вчера на перевязке было уже мало гноя, т. ч. сегодня докторица решила попробовать не развязывать, а перевязать завтра. Пишу 4 пальцами. <...>

Целую тебя крепко, крепко — всюду, куда целовал, в каждое милое местечко, в каждый уголок, в каждый переулочек. А больше всего глазки и в губки. Моя милая ласточка, родной мой жавороночек, золотой. Получай в Академии 10 р. (за апрель) — получай в июне — и эти деньги трать на себя. У тебя денег нет. В июле получай 20 р. за майские доклады — получи их до дома отдыха и возьми туда с собой. Больше всего я боюсь, что ты без меня наголодаешься и будешь это скрывать от меня. Эта мысль останавливает у меня кусок в горле. В сентябре я получу 46 руб., и на них мы купим дров. Еще раз крепко-накрепко всю тебя целую от ножек до волосиков, от пальчика на ручке до последнего волосика на головке. Будь здорова. Лечись. Если плохо себя чувствуешь, сходи к д-ру Никитину (Мертвый пер. д. 11. кв. 10). Твой и только твой.

Как поживает Васька? Как поживает Люлечка? Вот по кому я соскучился, к ней ведь никто не ходит в гости?

Парусиновая рубашка оказалась очень хороша. Я ее обновил в Вознесенье.

Адрес: Крым. Коктебель. Дача Комхоза, бывш. Харламова, № 7. Гениевой, мне.

Проанализировав функционирование локальных текстов — северного и южного, «крымского», сделаем некоторые предварительные заключения. Можно предположить, что каждый текст не только описывает данное ему пространство с помощью опорных для него образов-сигналов или устойчивых мотивов, но и является отражением *авторской интенциональности*. Если Север ассоциируется с местом, где автор смог узреть сокровенный лик Руси и красоту русской народности, то на юге Дурылин и пишет, и задумывается о смерти, наблюдает распад культуры. География пространства становится «географией души» и может архетипически восходить к символической антитезе «сакральное — профанное», «верх — низ», отражая особенности дурылинской онтологической триады, где крайними точками «пространства бытия» становятся Рай и Ад. Смысловые проекции данной антитезы

реализуются функциями солярного мифа: южное «солнце мертвых» противопоставлено сказочно-мифопоэтическому и средневековому северному «полуночному солнцу». Географическая горизонталь «север — юг» для Дурылина становится и духовной вертикалью «сакральное — профанное», образуя координаты его картины мира.

6.3. Феномен «московского текста» в русской литературе

Еще Н. П. Анциферов называл город «выразителем культуры»: «...все пути в город ведут. Города — места встреч. Города — узлы, которыми связаны экономические и социальные процессы. Это центры тяготения разнообразных сил, которыми живет человеческое общество. В городах зародилась все возрастающая динамика исторического развития. Через них совершается раскрытие культурных форм»⁷⁰⁵.

Город издавна мыслился не только как пространственная точка, но и как место, имеющее свою метафизическую ауру и мифопоэтику. Как отмечает Н. Е. Меднис, «город, сам будучи центром, с первых времен постоянно упорядочивал свою внутреннюю структуру, также ориентируясь на центрическую модель мира. И дело не только в том, что центром города всегда был храм, но и в том, что расположение всех его составляющих — дворцов, торговых площадей, жилых кварталов, ворот в городской стене, даже геометрическая форма стены — все это не было случайным. Весь город во внутренней структуре его ориентировался на сакральную топологию, на которую было также сориентировано и местоположение его в системе географических, но сакрализованных координат. Более того, мыслилось, что всякий город, подобно Иерусалиму, имеет своего небесного двойника и своего небесного покровителя»⁷⁰⁶. Метафизическое содержание проявлялось уже при создании города. Однако в истории культуры выделяют города с более или менее выраженной метафизической аурой, что, как считает, Н. Е. Меднис, «определяет способность или неспособность городов порождать связанные с ними свертхтексты. Именно наличие метафизического обеспечивает возможность перевода материальной данности в сферу семиотическую, в сферу символического означивания,

и, следовательно, формирование особого языка описания, без чего немислимо рождение текста»⁷⁰⁷. Н. Е. Меднис вводит в употребление термин «сверхтекст», рассматривая его как «сложную систему интегрированных текстов, имеющих общую внетекстовую ориентацию, образующих незамкнутое единство, отмеченное смысловой и языковой цельностью»⁷⁰⁸. Такими сверхтекстами исследовательница предлагает считать «городские тексты».

Образ города сближается с художественным текстом, в котором есть свои сцепления, связки, сопряжения образов. Место, которое занимают в словесном тексте «острия слов» (выражение А. А. Блока), в тексте города отводится доминантным точкам.

Аура города, его метафизика формируется на основе истории создания города, его дальнейшего бытия и происходящих в нем знаменательных исторических событий, особенностей архитектуры города, помогающей раскрыть его идею и характер, его роль в культуре нации и всего мира. Именно эта аура становится первостепенным предметом изображения в художественном тексте конкретного автора. История художественного осмысления образа какого-либо города в культуре, вся совокупность написанного о нем может быть названа «петербургским», «венетцианским», «московским» и др. текстом, включающим в себя как бы единовременно все итоги осмысления данного текста в культуре. Как отмечает В. Н. Топоров, «формируемые таким образом тексты обладают всеми теми специфическими особенностями, которые свойственны и любому отдельно взятому тексту вообще, и — прежде всего — *семантической связностью*. В этом смысле кросс-жанровость, кросс-темпоральность, даже кросс-персональность (в отношении авторства) не только не мешают признать некий текст единым в принимаемом здесь толковании, но, напротив, помогают этому снятием ограничений на различие в жанрах, во времени создания текста, в авторах. Текст един и связан, хотя он писался многими авторами, потому что он возник где-то на полпути между объектом и всеми этими авторами, в пространстве, характеризующемся в данном случае наличием некоторых общих принципов отбора и синтеза материалов, а также задач и целей, связанных с текстом» (выделено автором)⁷⁰⁹. Так, например, «единство Петербургского текста определяется не столько единым объектом описания, сколько монолитностью (единство и цельность) максимальной смысловой установки (идеи) — путь к нравственному спасению, к духовному

возрождению в условиях, когда жизнь гибнет в царстве смерти, а ложь и зло торжествуют над истиной и добром. Именно это единство <...> определяет в значительной степени единый принцип отбора “субстратных” элементов, включаемых в Петербургский текст»⁷¹⁰.

Говоря о городе как тексте, К. Линч также представляет его целостной картиной, состоящей из многих различных частей, ясно связанных между собой. Восприимчивый наблюдатель при этом, впитывая новые впечатления, всегда держит перед собой этот обобщенный образ города, некий инвариантный смысл, который и составляет его текст⁷¹¹. Инвариантный смысл формируется в «городском тексте» вокруг образно и тематически обозначенного центра — (Петербург, Москва, Рим, Киев и т. д.). Этот локус выполняет роль централизующего внетекстового фундамента с определенной общекультурной значимостью. Индивидуальная роль каждого города в культуре и образует тот неповторимый образ, облик города, вокруг которого формируется семантическая аура, специфический метатекст. Для Москвы это прежде всего идея представления столицы как центра «русскости», в том числе русской государственности, воплощение идеи русского национального самосознания, восходящей к концепции «Москва — Третий Рим».

Отсутствие или, по крайней мере, неустойчивость этой ауры делают проблематичным существование других «городских текстов». «Для прорастания его <...> не хватает прежде всего объективных, основополагающих факторов, ибо Париж динамичен, центрически неустойчив, в том числе и в плане семантики, что крайне затрудняет формирование единого для сверттекста интерпретирующего кода. Даже те художники, которые воспринимают Париж текстово, не отвергая историю, признают его сиюминутность, перегруженность “обертонами настоящего, тяжелой, богатой, густой аурой сегодняшнего дня”, как точно заметила Н. Берберова...»⁷¹². Именно в этом смысле «“городской текст” есть текст не только и не столько через связь его с городом, сколько через то, что образует *особый* текст, текст *par excellence*, через его резко индивидуальный (“неповторимый”) характер, проявляющийся в его *внутренней* структуре» (выделено автором)⁷¹³.

Необходимым условием возникновения «городского текста» становится общность художественного кода, составляющие которой описаны В. Н. Топоровым⁷¹⁴. По мнению ученого,

«обозначение “цельно-единство” создает столь сильное энергетическое поле, что все “множественно-различное”, “пестрое”, индивидуально-оценочное вовлекается в это поле, захватывается им и как бы пресуществляется в нем в плоть и дух единого текста», при этом конкретный автор «пользуется языком описания, уже сложившимся в Петербургском тексте, целыми блоками его, не считая это плагиатом, но всего лишь использованием элементов парадигмы неких общих мест, клише, штампов, формул, которые не могут быть заподозрены в акте плагиатирования»⁷¹⁵.

Структура и сфера смыслов «петербургского текста» проанализированы в современном литературоведении достаточно убедительно и подробно⁷¹⁶. Рассматривая же «московский текст» как вид городского текста, необходимо учитывать дискуссионность этой проблемы⁷¹⁷. Приведем итоговые на сегодняшний день размышления участников научного семинара Н. М. Малыгиной «Москва и “московский текст” в русской литературе: московский период в творчестве писателя» (Москва, МГПУ, 7 апреля 2008 г.), в которых суммируются составляющие этого текста.

Ученые после продолжительной дискуссии заключили, «что для обоснования релевантности разговора о том или ином “городском” или “провинциальном” тексте необходимо выяснить, лежит ли в основе корпуса произведений, объединенных принадлежностью к определенному локусу, некий обобщающий концепт, константа (“код”). Для “московского текста” наличие такого концепта — точнее даже, совокупности концептов — представляется очевидным. Это 1) наличие исходного мифа, лежащего в основе дальнейших художественных построений; 2) структурная важность места действия, единственно возможного для развертывания описанных событий и становящегося одним из “героев” литературного произведения; 3) “особый отпечаток”, который носят на себе москвичи — литературные герои; 4) особые художественные характеристики городского пространства»⁷¹⁸. Еще одна составляющая — «связанность произведений о Москве с уже существующим “предтекстом”, к которому в равной степени можно отнести и московскую поэзию XVIII в., и “Бедную Лизу” Н. М. Карамзина, и московские легенды, фольклор, широко бытовавший как в простонародье, так и в литературном быту интеллектуальной элиты. В итоге <...> “город” в значении “жители” получает из городского текста как совокупности произведений конкретных авторов знания о самом себе,

то есть о “москвичах”, принадлежащих к городу-тексту, а “город” как социокультурное явление порождает и тексты, и “текст”»⁷¹⁹.

Теория города как текста тесно соотносится с концепцией интертекстуальности, согласно которой «каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат»⁷²⁰. Интертекстуальность является неперменным свойством «городских текстов», в которых неизбежны отсылки к предшествующим литературным источникам. Выбор этих источников зависит от системы смыслов конкретного текста. Так, говоря о своеобразии Петербурга, М. Н. Эпштейн называет его блестящей цитатой из западноевропейской культуры. «С эпохи Петра Россия уже вполне сознательно строит свою культуру как систему более или менее удачно подобранных и более или менее иронически переосмысленных цитат. <...> Петербург — замечательный пример постмодерной эклектики: он похож на Рим, Венецию, Вену, Париж, Амстердам и вместе с тем ни на что не похож, потому что в нем все эти западноевропейские стили Нового времени приобретают постмодерное измерение, эстетически обманчивое, мерцающее, отсылающее к некоей отсутствующей реальности»⁷²¹. Таким образом, можно говорить об определенной интертекстуальности «петербургского текста».

При рассмотрении «городского текста» необходимо учитывать его центрическую организованность и в силу этого сильно выраженное внутреннее центростремительное движение. Эта центрическая организованность, некое семантическое ядро не вполне отвечают природе интертекста. Как семантически цельная структура «городской текст» соотносим с категорией литературной традиции, отличающейся последовательной семантической связностью, непрерывностью и концентрацией смысла. Так, если Петербург выразил постмодерный аспект русской цивилизации, то Москва, как нам представляется, являет собой пример города-традиции со своим сердцем — Кремлем и своим оком — колокольной Ивана Великого. Иными словами, «городскому тексту» присуща как интертекстуальность, так и связь с литературной традицией, и только путем анализа творчества конкретного автора можно представить их соотношение.

Источники «сверхтекста» и интертекста могут быть не только литературными. Ю. М. Лотман предложил для обозначения этого явления термин «внетекстовые связи», позволяющий учитывать не только словесные сообщения, но и любые элементы культуры.

Культуроцентричность «выступает по отношению к сверхтексту как фактор генеративный, его порождающий. Поэтому при восприятии сверхтекста и работе с ним необходимо учитывать такую связь с внетекстовыми зонами, при которой в процессе перераспределения содержания между литературным образом и внеположенной реальностью возникает, говоря словами В. Н. Топорова, “текст такого порядка сложности, когда он становится самодовлеющим (то есть когда он не может уже рассматриваться только как образ внеположенного и, наоборот, приобретает силу вызывать изменения во внеположенном)”»⁷²².

Итак, «городской текст» можно рассматривать как одну из разновидностей интертекста, обладающую отчетливо выраженной семантической цельностью.

Для русской культуры и литературы вторым по значимости после «петербургского» оказался «московский текст». Приступая к анализу конкретных вариаций «московского текста», необходимо уяснить его генезис, структуру, очертить основную, конституирующую сферу смыслов.

Как справедливо отметил М. П. Одесский, «изучая миф и/или текст Москвы, исследователи привычно тяготеют к материалам, относящимся к петербургскому (или постпетербургскому) периоду русской истории»⁷²³. Антитеза «Петербург — Москва», по мнению В. Н. Топорова, становится «объектом определенной моды, предметом попыток разыграть заложенную в ней идею до конца, до предела, с дополнительным акцентированием, с готовностью идти на преувеличения и упрощения»⁷²⁴. Между тем московский миф (миф столицы) имплицитно выражен уже в текстах XIV–XVI вв., то есть задолго до начала «петербургского» периода русской истории. Митрополит Киприан, участник событий XIV–XV вв., в Житии митрополита Петра описывает пророческий совет, данный Петром князю Ивану Даниловичу Калите: «Аще мене, сыну, послушаеши и храмъ Пречистыя Богородицы воздвижеши во своем граде, и самъ прославишися паче иныхъ князей и сынове и внуцы твои въ роды и роды. И градъ прославленъ будетъ во всехъ градахъ Руских, и святители поживутъ въ немъ. И въздуть руки его на плеща врагъ его, и прославится Богъ въ немъ; еще же и мои кости в немъ положени будутъ»⁷²⁵.

Строительство кремлевского Успенского собора становится знаком не только величия города, но и национального величия России. Однако благодаря установке древнерусской культуры

на традиционность, повторяемость, аналогию, Москва в этот период не была описана древнерусскими книжниками как уникальный город, имеющий свой «персональный» миф творения, миссии и судьбы.

В этот период формируется ядро «московского текста», базирующееся на идее восприятия Москвы как Третьего Рима. В 1492 г. в «Изложении пасхалии», созданном митрополитом Зосимой, Москва провозглашена новым Константинополем, а московский великий князь Иван III назван «государем и самодержцем всея Руси, новым царем Константином новому граду Константин[ов]у — Москве и всей русской земле и иным многим землям государем»⁷²⁶. Соответственно, поскольку Константинополь понимался как новый, или Второй Рим, провозглашение Москвы новым Константинополем открывало возможность ее восприятия в качестве Третьего Рима.

Концепция «Москва — Третий Рим», восходящая к переработке «Изложения пасхалии», получает затем дальнейшее развитие в так называемом «Послании на звездочетцев» старца Филофея, инока псковского Елеазарова монастыря, написанном около 1523 г. В этом послании развивается апокалиптическая тема: «Да веси, христороубче и боголюбче, яко вся христианская царства приидоша в конецъ и снидошася во едино царство нашего государя, по пророческим книгам, то есть Ромейское царство. Два убо Рима падоша, а третий стоит, а четвертому не быти»⁷²⁷. Ромейское царство, отождествляемое с Московским и одновременно с Третьим Римом, мыслится при этом как последнее земное царство, которое предшествует Царству Небесному, когда «времени уже не будет» (Откр. 10: 6); это царство, таким образом, завершает человеческую историю.

Как видим, концепция «Москва — Третий Рим» формирует основу как креативного, так и эсхатологического мифа этого города. Вместе они создают ту фундаментальную текстопорождающую основу, внутреннюю цельность, которая необходима для образования городского текста. Именно в этом фундаменте «московскому тексту» незаслуженно отказывают некоторые современные исследователи⁷²⁸: «...следует признать, что большой пласт художественных текстов, так или иначе с Москвой связанных, не обладает той степенью внутренней цельности, которая безоговорочно позволяет вести речь о Московском тексте русской литературы. <...> Существенную роль здесь играет

отсутствие у Москвы той фундаментальной текстопорождающей основы, каковую образует креативный либо эсхатологический миф. В целом вокруг Москвы возникает обширное поле мифологии, но, как правило, это мифы, связанные с отдельными точками городского локуса или событиями городской жизни...»⁷²⁹

Между тем уже в XVII в. наступает время «жанра исторической “предповести”, рассказа о начале традиции <...> создаваемого в тот период, когда впервые появляется потребность в уяснении своих “исторических” корней»⁷³⁰. Иначе говоря, наступил период мифа столичного города как такового, что и выразилось в «Повестях о начале Москвы». Этот цикл, примерно датируемый серединой и / или второй половиной XVII в., — бесспорно, основной древнерусский источник, эксплицитно запечатлевший московский столичный миф.

В «Повести о начале Москвы» присутствует мотив «строительной жертвы», которая видится необходимой для создания истинно великого города: «Поистине же сей град именуется третий Рим, понеже и над сим бысть в зачале то же знамение, яко же над первым и вторым; аще и различно суть, но едино кровопролитие»⁷³¹. «Московские повести» (в отвлечении от различий, существующих между редакциями) сообщают, что при «начале» великого города произошло (как минимум) двойное убийство: боярина Кучки, первого хозяина территории, «иде же ныне царствующий град Москва, оба полы Москвы-реки», и воцарившегося на этой территории государя (согласно одной редакции — князя Андрея Юрьевича Боголюбского, согласно другой — князя Даниила Александровича Суздальского)⁷³². В данном контексте «строительная жертва» становится залогом грядущего величия города. Однако мотив «строительной жертвы», на наш взгляд, не может считаться фундаментальным для концепции «Москва — Третий Рим», так как момент кровопролития присутствовал и при создании других великих городов, например Петербурга, который не является символическим «следующим Римом» («четвертому не быти»).

«С перенесением столицы в Петербург семиосфера Москвы не только не утратила былой генеративный потенциал, но, переориентировав внутренние векторы, в некоторых сегментах даже активизировалась. Москва, перестав быть столицей, аккумулировала в себе все *характерно московское*, относящееся не только к городу, но и к Московии, к допетровской Руси»

(курсив автора)⁷³³. Сравнение с Петербургом дало импульс дальнейшему развитию «московского текста».

Как определил В. Н. Топоров, «размежевание этих столиц строилось по одной из двух схем. По одной из них бездушный, казенный, казарменный, официальный, неестественно-регулярный, абстрактный, неуютный, выморочный, нерусский Петербург противопоставлялся душевной, семейственно-интимной, патриархальной, уютной, “почвенно-реальной”, естественной, русской Москве. По другой схеме Петербург как цивилизованный, культурный, планомерно организованный, логично-правильный, гармоничный, европейский город противопоставлялся Москве как хаотичной, беспорядочной, противоречащей логике, полуазиатской деревне»⁷³⁴. Порой эти схемы дополняли одна другую: «...в самом деле, куда забросило русскую столицу — на край света! Станный народ русский. <...> “На семьсот верст убежать от матушки! <...> Экой востроногой какой!” — говорит московский народ, прищуривая глаз на чухонскую сторону. <...> А какая разница, какая разница между ими двумя! Она еще до сих пор русская борода, а он уже аккуратный немец. Как раскинулась, как расширилась старая Москва! Какая она нечесаная! Как сдвинулся, как вытянулся в струнку щеголь Петербург! <...> Москва — старая домоседка, печет блины, глядит издали и слушает рассказ, не подымаясь с кресел, о том, что делается в свете. Петербург — разбитной малый, никогда не сидит дома, всегда одет и похаживает на кордоне, охорашиваясь перед Европой. <...> Москва — большой гостинный двор; Петербург — светлый магазин. Москва нужна для России; для Петербурга нужна Россия. <...> Дистанция огромного размера!...»⁷³⁵

А. И. Герцен расставлял смысловые акценты в соответствии со своими западническими предпочтениями: «Говорить о настоящем России — значит говорить о Петербурге, об этом городе без истории в ту и другую сторону, о городе настоящего, о городе, который один живет и действует в уровень современным и своеземным потребностям на огромной части планеты, называемой Россией. Москва, напротив, имеет притязания на прошедший быт, на мнимую связь с ним: она хранит воспоминания какой-то прошедшей славы, всегда глядит назад, увлеченная петербургским движением, идет задом наперед и не видит европейских начал оттого, что касается их затылком. <...> Петербург — ходячая монета, без которой обойтись нельзя; Москва — редкая, положим,

замечательная для охотника нумизма, но не имеющая хода»⁷³⁶. В. Г. Белинский в очерке «Петербург и Москва» (1845) попытался примирить эту антитетичность: «Везде есть свое хорошее и, следовательно, свое слабое или недостаточное. Петербург и Москва — две стороны или, лучше сказать, две односторонности, которые могут со временем образовать своим слиянием прекрасное и гармоничное целое, привив друг другу то, что в них есть лучшего»⁷³⁷.

Приведенные примеры помогают обозначить семиосферу «московского текста», которая выделяется отчетливее при ее сравнении с Петербургом. С другой стороны, общеизвестны описания петербургского пространства как миража, фикции. «Разница в структуре между полновесным пространством Москвы и квазипространством Петербурга объясняет, почему в Москве живет *удобно*, уютно, свободно (“по своей воле”), надежно (с опорой на семью, род, традицию), а в Петербурге — не по своей воле и безопорно» (выделено автором)⁷³⁸.

Еще одним значимым моментом семантики «московского текста» является связь города с женским началом. С. Н. Неклюдов, отстаивая мысль о существовании «московского текста», использует в качестве основного положения именно доминирование женского начала в литературных текстах о Москве. В историческом предании об основании Москвы мотивы завоевания города и женитьбы сплетены в один семантический комплекс.

В ряде текстов XVIII — начала XIX в. «манифестировался “нестоличный” московский миф, который можно обозначить формулой “Москва — место гибели / разлуки с возлюбленной”»⁷³⁹. Дань «московско-любовному» мифу отдал А. П. Сумароков в стихотворении «Москве», А. А. Ржевский в строках из «Станса» (1761), А. И. Герцен в «Записках одного молодого человека» (1840–1841), Н. М. Карамзин в «Бедной Лизе» (1792), В. А. Жуковский в «Марьиной роще» (1809) (см. подробнее об этом у М. П. Одесского). В литературных текстах Москва предстает в следующих женских ипостасях: мать, вдова, девушка (порой брошенная), невеста, ждущая своего избранника⁷⁴⁰. В начале XX в. сфера смыслов «московского текста» вбирает в себя совершившиеся исторические сдвиги в России. Так, реальное и полновесное пространство Москвы в одноименном романе А. Белого (1926), предчувствовавшего грядущие изменения (роман первоначально назывался «Слом»), превращается почти

в ничто, а Москва предстает несуществующим городом: «...в самом центре Москвы, — Москвы не было; были — Париж, Берлин, Лондон; и — даже: уже был Нью-Йорк; и под всеми под ними — поднятие лавовых щупалец, с центра подземного к периферии: к московской Петровке. <...> “Москвы”-то и не было! <...> Перед Тителевским домочком являлось сомнение: есть ли еще все, что есть здесь: Москва — не мираж? Под ней вырыта яма; губерния держится на скорлупе; грузы зданий проломят ее» (выделено нами)⁷⁴¹. В предисловии к части «Маски» романа «Москва» А. Белый пишет о Москве предреволюционной, поразившей его «картиной развала, пляской над бездной, когда <...> вернулся из-за границы после 4-летнего отсутствия»⁷⁴². Златоглавая уютная домохозяйка Москва превращается в мираж, становится «Китеж-градом».

Е. Е. Левкиевская выделяет, говоря о Москве, два мифологизированные образа — «града Китежа» и «второго Вавилона». «В рассказах и легендах на эту тему <...> образ города раздваивается — внешне лишенный света, одичавший от собственной жестокости и залитый кровью, он оказывается полон тайных святильников, до времени закрытых от постороннего глаза, невидимых троп и путей, по которым осуществляется передача духовной литературы и писем из ссылок и лагерей. Здесь избранным по молитве являются Богородица или Николай Угодник, в трудную минуту приходящие на помощь православному человеку, но невидимые для окружающих его атеистов. Москва — “Китеж-град” незримо существует, растворенная в другом городе — “Втором Вавилоне”»⁷⁴³. В. Н. Топоров исследует концепт Второго Вавилона как текст города-блудницы⁷⁴⁴.

«Представление о Москве — втором Вавилоне, так же как и в случае с градом Китежем, складывается после революции и далее пульсирует на протяжении нескольких десятилетий XX века, то сужаясь и становясь принадлежностью лишь отдельных социальных групп, то расширяясь в общенародном сознании, как это произошло в последние десятилетия века. “Сумма релевантных признаков, формирующих образ ‘Второго Вавилона’ в советское время, — пишет Е. Е. Левкиевская, — несколько отличается от той, которая формирует это понятие в постсоветскую эпоху, но в их основе лежит общее представление о безнравственном, антихристианском и античеловеческом характере как бывшей, так и настоящей власти, которая разными способами на протяжении столетия уничтожает Россию»⁷⁴⁵.

Можно предположить, что в первой половине XX в. Москва каждому вглядывающемуся в нее являет такой лик, который он способен увидеть и узреть.

В поисках «культурно-именного смысла нового — московского — центра русской литературы исследователи опираются на «Лебединый стан» М. И. Цветаевой, «Мастера и Маргариту» М. А. Булгакова, «Лето Господне» И. С. Шмелева, «Доктора Живаго» Б. Л. Пастернака, «Москву кабацкую» С. А. Есенина.

Миф о новой душе Москвы обнаруживается в поэме В. В. Маяковского «Хорошо!» и других произведениях поэта, в стихах Б. Корнилова («Москва майская»), Д. Бедного («Москва»), В. Я. Брюсова («Советская Москва», «У Кремля») и других авторов. Однако, по мысли Н. В. Корниенко, ключевое место в освоении Москвы в прозе первой половины XX в. как центра русской жизни нового времени принадлежит трем романистам: А. П. Платонову («Счастливая Москва», 1933–1936), М. А. Булгакову («Мастер и Маргарита», 1929–1940) и И. С. Шмелеву («Лето Господне», 1927–1948).

6.4. Москва как текст в творчестве С. Н. Дурылина

Картина мира в творчестве Дурылина также не может быть адекватно представлена без обращения к исследованию поэтики «московского текста» в творческом наследии писателя. Но прежде чем обратиться к этому анализу, необходимо отметить саму дискуссионность проблемы выделения «московского текста» как такового. В контексте развивающегося гуманитарного знания о городе и нового всплеска интереса к урбанистике весьма продуктивно, с нашей точки зрения, применение полидисциплинарного визуально-антропологического подхода, который рассматривает город как визуально-коммуникативный текст и культурно-коммуникативную среду. «Возможно, этот поворот (как и многие иные современные повороты) является следствием все более угрожающего антропного и антропологического кризиса, представляет собой одну из попыток противостоять мировоззренческому редукционизму, давно претендующему на то, чтобы в конечном итоге свести человека к элементу “природы”, а культуру — к продукту физического мира»⁷⁴⁶. «Такое исследование

выявляет принципы позитивной “внешней” (адресованной носителям иных культур) демонстрации базовых архетипов, лежащих в основе отечественной культурной традиции»⁷⁴⁷. Думается, что «московские» произведения Дурылина могут быть рассмотрены с учетом нового подхода, потому что именно *аудиальные* и *визуальные* аспекты «московского текста» как смыслообразующие для данных произведений автора могут репрезентовать важнейшие архетипы русской *национальной традиции*.

Коренной москвич, который не только любил, но и великолепно знал Москву, запечатлел образ родного города в самых главных своих произведениях: мемуарных книгах «В родном углу» (1928–1954) и «В своем углу» (1924–1939), цикле стихотворений «Старая Москва» (1926). Цикл стихотворений⁷⁴⁸ Дурылин пишет в Крыму, в Коктебеле, скучая по Москве. Приведем одно из них — «А. Р. Артём»⁷⁴⁹:

«Кот задремал под сизою геранью. / Кукушка стонет зябко на часах. / Вид из окна: на лавочку с <геранью>, / На церковь о пяти резных крестах. / Тепло и тихо: поступь тараканью / Заслышать можно в щелях и углах. / Кот встал. На кухне гложет кость баранью, / Мурлычет, двигая янтарь в зрачках. / Несбывшийся художник и актер, / Хозяин хмур, и старая рука / Гитару тербит. Тоска. Тоска. / Чуть движется обычный разговор / И за десертом из простых орехов / Всю ночь грустят: Артём, гитара, Чехов».

Стихотворение названо в честь известного актера Московского художественного театра Александра Родионовича Артемьева (1842–1914), любимого актера А. П. Чехова, с которым Дурылин познакомился во время обучения в 4-й гимназии. Работая там учителем чистописания, Артемьев параллельно и тайно от начальства начинал работать в театре под псевдонимом Артём. Именно он и привил юному Дурылину любовь к театру. Однако за событийным незатейливым внешним сюжетом просматривается внутренний, воссоздающий символический облик старой Москвы, которая и описана в стихотворении. В этом сюжете и Артём, и А. П. Чехов — не только дорогие знакомцы автора, но, прежде всего, люди, на которых очень отчетливо был виден «московский отпечаток» — о нем в свое время говорил А. С. Грибоедов (эта мысль будет развернута Дурылиным чуть позже, в 1928 г., в мемуарной книге «В родном углу»). Передает ритм жизни старой Москвы и мотив тишины, ведь «тепло и тихо»

не только в доме известного актера, где спокойно дремлет кот и мирно тикают настенные часы. Тишина разливается повсюду, и совершенно ясно, что тихое пространство дома, где слышна даже «поступь тараканья», возможно только в нешумной Москве. И, конечно, для Дурылина облик Москвы непредставим без церкви, которая видна из окна. Замечание это неслучайно: дома в старой Москве часто строились так, чтобы из окна была видна церковь. А в районе Замоскворечья — и вовсе с ориентацией на главные святыни, Кремль и Храм Христа Спасителя, что отчетливо видно, например, в «Лете Господнем» И. С. Шмелева. Нужно отметить, что в стихотворении не столько изображается, сколько *переживается и слышится* атмосфера «старой Москвы»: «поступь тараканью слышать можно», «кукушка стонет», «кот <...> мурлычет», «старая рука гитару теребит», «обычный разговор». Переживают ее герои: и А. П. Чехов, и Артём, и один из любимых «персонажей» Дурылина — кот. Это подчеркивает важность антропологического аспекта в формировании модели «московского текста», ведь персонажи, а не объекты культуры или локусы являются носителями «московского духа».

Стихотворение содержит основные мотивы и семиотические знаки, значимые для московских произведений писателя. Образ тихой, укладливой Москвы-матушки возникает и на страницах главного «московского текста» — записок «Москва», которые открывают мемуарную книгу «В родном углу». Само название главы в конце 1920-х гг. было уже символично, одновременно связывало с одноименными текстами-предшественниками: это роман А. Белого «Москва» (1926), повесть Б. А. Пильняка «Иван-Москва» (1927), «Стихи о Москве» (1916) М. И. Цветаевой, «Две Москвы» В. В. Маяковского (1926) и др. тексты о столице. Называя свои записки-воспоминания словом, которое уже не только обозначало имя столицы, но и стало почти символом, Дурылин сразу же задает модернистский ракурс и масштаб в диалоге спора-согласия, пытаясь представить свою версию московского мифа. Здесь необходимо отметить, что, хотя текст записок Дурылина «Москва» был опубликован в 2000 г. М. А. Рашковской, он остался совершенно не изучен и не привлекал внимание литературоведов⁷⁵⁰.

Если говорить о текстах-предшественниках, то в этом смысле наиболее важным для писателя, конечно, становится роман А. Белого «Москва» (см. с. 155 настоящей работы).

Дурылину роман А. Белого был близок именно тем, что в нем была затронута важная тема изображения совершившихся исторических сдвигов в России. Характерно, что роман интересен не своей описательностью, точным воспроизведением реалий старой и новой Москвы, но передачей ощущений и впечатлений посредством построения ассоциативных рядов. Ритмическая или орнаментальная проза использовала именно такие принципы изображения, «которые предполагают особое словоупотребление, подобное поэтическому (многозначность слова, насыщенность текста тропами), а также особый тип построения произведения, для которого характерны редукция сюжета и ведущая композиционная роль лейтмотивов»⁷⁵¹. Поэтому абсолютно органичным для Дурылина является использование таких же принципов построения текста в своих записках-воспоминаниях «Москва». Интересной особенностью этого текста Дурылина становится и то, что в нем отсутствует традиционный сюжет. Нет как самого действия, так и героев. Москва Дурылина — Москва *пустая*. Автор пишет записки о городе детства в Томске, в ссылке, ему тяжело и больно простаться с прежней, уходящей в прошлое столицей, он спешит вспомнить то, что ушло, но не забыто, сохранить его для потомков. Для других московских текстов: упомянутого романа А. Белого, стихов М. И. Цветаевой, «Счастливой Москвы» А. П. Платонова, «московских» произведений М. А. Булгакова, И. С. Шмелева и целого ряда других — этот прием не характерен: есть сюжет или индивидуализированный рассказчик, который вспоминает и сквозь призму памяти собственного «я» передает свое видение читателям («Город-призрак» И. С. Шмелева).

Дурылин намеренно «обнажает» текст — вероятно, для того, чтобы сосредоточить внимание только на одной героине. Это сама Москва. Ее мы видим, сквозь тихий ход конки и шум трамвая мы ее слышим, ее голосу-звону мы умиляемся. Писатель намеренно объективирует манеру повествования в записках, избегает прямой лиризации, как бы стесняясь подменить своим, лично-субъективным объективное, он отгораживается от изображения социально-политических перемен в стране (стоит только перечитать дневник «Олонецкие записки», где воссоздана автором буквально по дням вся картина революционных событий, чтобы понять, насколько важно это для Дурылина) — наверное, с одной целью. С желанием не только выразить, концептуализировать

в мемуарных записях свой лик столицы, но и попытаться создать *инвариант* «московского мифа», некий свертхтекст о Москве.

Конструирование своего мифа о Москве задано не только названием, но и эпиграфами из «Панорамы Москвы» М. Ю. Лермонтова, «Евгения Онегина» А. С. Пушкина и записок М. А. Дмитриева. Избранные цитаты не только постулируют облик той Москвы, которую любил Дурылин, но и акцентируют именно те образы столицы, которые обрели для писателя почти мифологический статус: «Москва не есть обыкновенный большой город, <...> у нее есть *своя душа*⁷⁵², *своя жизнь*»⁷⁵³; выразили ее неповторимый и вневременной лик, имеющий для писателя почти всегда и *национальное* значение: «...как много в этом звуке для сердца *русского* слилось»⁷⁵⁴ (А. С. Пушкин. «Евгений Онегин») и, нужно думать, указали читателю определенный ракурс прочтения записок, составляющих ядро «московского текста» Дурылина.

Записки-воспоминания Дурылин пишет в 1928 г. в Томске, конечно же скучая по родному и любимому городу. Но не только это побуждает его обратиться к воссозданию облика старой Москвы. Для создания своего облика столицы автор использует прием контрастного сопоставления лейтмотивных образов. Этот контраст задан в первом абзаце записок: «Москва до конца XIX века была *тихая, златоглавая, великорусская* Москва. С начала XX века, с японской войны и первой революции, в нее впервые пришел *шум трамваев, автомобилей, новых железных дорог* — она перестала быть *тихой*»⁷⁵⁵. Почти все выделенные нами определения являются художественным кодом прочтения и входят, согласно наблюдениям М. В. Селемневой, в состав критериев «московского текста»: «...слова с семантикой цвета (слова-доминанты *белый, золотой, розовый, голубой*⁷⁵⁶, уподобляющие пейзажные зарисовки иконописным полотнам); <...> звука (*колокольный звон, шум трамваев, скрип полозьев*...); слова, называющие предметы и понятия православной культуры (*купола, кресты, маковки, церковь, собор, храм, икона, пост, Пасха*...)»⁷⁵⁷.

Каждое из названных определений (*великорусская, тихая, златоглавая*) — это лейтмотив определенной части записок (*великорусская* — первой, *тихая* — второй, *златоглавая* — третьей, четвертая же часть, посвященная «московским звонам»,

объединяя три предыдущие, аккумулирует в себе композиционный нерв всего внутреннего сюжета записок).

В первой части лейтмотивное определение Москвы — *великорусская* — характеризует и жителей, и пространство города, его опорные локусы с точки зрения отношения к сохранению национальной самобытности. Этим объясняется, например, «не-любовь» Дурылина к «квартирантам» столицы, будь то простой рабочий или даже актер Малого театра К. В. Бравич, так как «старых актеров Малого театра неприятно поразило в речи этого умного артиста отсутствие того, что я называю “московским отпечатком” <...> В его речи не оказалось той прирожденной верности речевому строю Грибоедова, Островского и др., которая одна помогала вскрывать все словесное богатство этих драматургов-москвичей и наполнять этим богатством сценические образы»⁷⁵⁸. Переполненность Москвы жителями с разных концов света привело к размыванию этого «московского отпечатка» русской речи. Например, при сравнении языка московских газет 1897 и 1927 гг. Дурылин отмечает появление юго-западного отпечатка, которым вытесняется московский. Коренных же москвичей, по мнению Дурылина, отличает не только «язык московских просвирен», о котором писал Пушкин, но и соборность⁷⁵⁹, участие в православном соборном богослужении, «которое и сформировало особую поведенческую структуру, особый православный менталитет»⁷⁶⁰. Упоминание же о соборном единении за пасхальной заутреней на кремлевской Соборной площади, где «плечо о плечо, с фабричным ткачом и сидельцем из амбара готового русского платья Стулова, стаивали и тот же Ключевский, и Владимир Соловьев», и А. П. Чехов, и Аполлинарий Васнецов, значимо как еще одно доказательство того, что соборность можно понимать как «выражение одной из фундаментальных особенностей русского православного пасхального архетипа»⁷⁶¹.

Дурылин эксплицирует то, как православный тип культуры формирует *русский национальный характер*. Важно также, что Дурылин представляет свой сверхтекст о городе прежде всего как о «человеческом способе присутствия в сущем» и, следовательно, о пространстве как о культурном измерении бытия. «Язык» пространства в первой части записок раскрывает другие грани лейтмотивного определения *великорусская*. Самобытный, русский образ и лик столицы, «ее лица необщее выраженье», которым, по свидетельству Дурылина, восхищались Кнут Гамсун

(1903), Эмиль Верхарн (1913), Герберт Уэллс (1914), противопоставлен сменившей его «гримасе рядового европейского города, пытающегося торопливо американизироваться»⁷⁶². Интересно, что наиболее негативные коннотации у автора заслуживает определение «американский», именно потому, что оно прочитывается с точки зрения автора как «безднациональный». Поэтому упоминание о том, что С. П. Шевыреву в 20–30-е годы XIX в. Москва напоминала Рим, звучит в данном контексте более чем символично и прочитывается как попытка в вечной формуле «Москва — Третий Рим» увидеть лик всей старой дореволюционной России. Здесь особенно важно то, что концепция «Москва — Третий Рим» формирует основу как креативного, так и эсхатологического мифа этого города. Вместе они создают ту фундаментальную текстопорождающую основу, внутреннюю цельность, которая необходима для образования городского текста, хотя именно в этом фундаменте «московскому тексту» незаслуженно отказывают некоторые современные исследователи, такие как В. Н. Топоров, Н. Е. Меднис. Между тем уже в XVII в. наступает время «жанра исторической “предповести”», рассказа о начале традиции, <...> создаваемого в тот период, когда впервые появляется потребность в уяснении своих “исторических” корней»⁷⁶³.

С другой стороны, претендуя на объективность и пытаясь освободиться хотя бы отчасти от своего взгляда «изнутри», Дурылин приводит в записках свидетельства норвежского писателя Кнута Гамсуна («сказочный восточный город»), бельгийского писателя-символиста Эмиля Верхарна («мечтаемый рыцарский Кремль-Замок»), англичанина Герберта Уэллса. Однако именно здесь, в подборе свидетельств иностранных путешественников, Дурылин допускает в некоторой степени субъективные оценки. Как указала О. А. Казнина, например, среди англичан были популярными и свидетельства о Москве путешественника Ричарда Ченслора, Льюиса Кэрролла, В. Беринга и др.⁷⁶⁴ Дурылин упоминает о тех свидетельствах, которые, по его мысли, подтверждают его концептуальные идеи, хотя, безусловно, именно англичане, как это отмечал Святополк-Мирский, ближе всего подошли к загадке «русской души»⁷⁶⁵.

Композиция второй части записок построена таким образом, что повествовательный сюжет о, казалось бы, вещах прозаичных и бытовых: езде, извозчиках, конках и трамваях Москвы — наполняется

онтологическим и бытийным смыслом. Это не только воспоминание об обычаях старой столицы, о строительстве железных дорог и вокзалов, это прежде всего «лирический плач» автора по ушедшей в небытие родной матушке-Москве. Эпиграф из Пушкина «Порфиноносная вдова» красноречиво подчеркивает настроение автора, который смог посредством репрезентации аудиовизуальных лейтмотивов передать читателю свой «клик» меняющейся Москвы.

Заявленный уже в стихотворении «А. Р. Артём», намеченный в первой части мотив оппозиции шума и тишины здесь является центральным. Примечательно, что места и образы «шума» и «тишины» выстраиваются автором в некую «поэтическую геометрию пространства», где аудиальный образ шума или тишины соответствует своему визуальному геометрическому знаку пространства и благодаря этому обретает некое ценностно-осмысленное онтологическое значение. Например: «Москва *окружена кольцом* непрерывного посвиста паровозов»⁷⁶⁶; «Москва <...> *перечеркнута* теперь *вкривь и вкось линиями* трамваев»⁷⁶⁷, «цепкою и частою *трамвайной паутиной*»⁷⁶⁸. От шумного кольца трамваев и автобусов, паутины шума и беспокойства Москву спасает «*ником не пересекаемый прямоугольник*, служивший для военных парадов»⁷⁶⁹, Театральная площадь, которая была пустынно и тиха; Красная площадь также была местом тишины: от «наступления» трамваев ее спасла графиня П. С. Уварова, благодаря ходатайству которой прокладка трамвайных путей была перенесена дальше от кремлевских стен. Олицетворяет тишину также образ сада (например, сад родного плетешковского дома).

Настоящая же «борьба» старого и нового миров олицетворена противостоянием трамвая и конки, которое совершилось в художественном мире этого произведения. Именно трамвай, вытесняющий постепенно конку, вносил атмосферу шума и социального «визга». А конка «была типичным способом сообщения тихой Москвы: само ее существование свидетельствовало о тихом темпе московской жизни»⁷⁷⁰. Езда на конке — целая жизненная философия, ведь с ямщиком и извозчиком может завязаться задушевная беседа, а вот «какой разговор может завязаться с кожаным шофером такси, с мертвым мотором вместо живой сивки?»⁷⁷¹ Хотя с точки зрения современного читателя сравнение Ионы из чеховского рассказа «Тоска» с шофером современного автомобиля может показаться уже вполне юмористическим,

в нем содержится важный смысл: существование человека в прежней Москве было одухотворено «тем самым необходимейшим для бытия “человеческим”, которое хоть на полчаса в морозную московскую ночь объединяло в один человеческий комок сивку и деда из Калужской губ. с их седоком-москвичом»⁷⁷². В отличие от современного писателю почти механического, почти бездуховного образа мысли и жизни, это существование было соборным. К моменту написания этой части записок в литературе уже неоднократно появлялся образ как трамвая, так и конки. В поле зрения писателя наверняка уже попал как «Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилева (1919), так и стихотворение О. Э. Мандельштама «Жили-были два трамвая: Клик и Трам» (1924–1925).

Можно сказать, что с появлением в Москве трамваев в 1899 г. в литературе очень быстро сложился «трамвайный миф», активно изучаемый литературоведами. Р. Д. Тименчик, один из первых исследователей этого мотива, называя трамвай «удачливым конкурентом лошади»⁷⁷³, полагает, что «анимизация трамвая (сонного, разбуженного, усталого) в поэзии начала века <...> была связана первоначально с переносом традиции мифологизации, которой обладал исторический предшественник трамвая — конно-железная дорога, или конка»⁷⁷⁴. Подтверждая свою мысль, Р. Д. Тименчик приводит литературные примеры: упомянутое стихотворение О. Э. Мандельштама, «Ты, враг моторов и трамваев...» С. Городецкого (1912), стихотворения Г. Марева, Т. Ардова и др. «Трамвай вдвигался таким образом в “природный”, натурфилософский ряд»⁷⁷⁵. «Все эти смысловые валентности, — подытоживает автор, — суммированы в стихотворении 1920 г. “Заблудившийся трамвай”»⁷⁷⁶. И хотя исследователь отмечает, что «навязчивая тема обезглавливания изначально связалась с трамвайной темой», он всего лишь констатирует этот факт, никак не объясняя связь этого мотива с естественностью и природностью. Поэтому, на наш взгляд, нужно обратить исследовательское внимание на то, что чаще всего в литературе трамвай и трамвайная тема все же связаны с эпизодами гибели как героев, так и «старого мира», прежней Москвы (Дурылин). Ведь нельзя забывать, что трамвай Н. С. Гумилева везет героя в край, где «вместо капусты и вместо брюквы мертвые головы продают». Миф о путешествии на трамвае у Н. С. Гумилева достаточно подробно осмыслен в литературоведении⁷⁷⁷. Ю. В. Зобнин согласен с Л. Алленом, что «сухой

перечень этапов путешествия вызывает, кроме впечатления хаотичного нагромождения, еще какое-то чувство отчуждения, томления и чуть ли не резкой боли»⁷⁷⁸. Путешествие Н. С. Гумилева на трамвае оказалось «страшным». Е. И. Замятин же, изображая трагедию революционного города, поселяет своего дракона (маленького озлобленного красноармейца) именно на трамвайной площадке, где он и вершит судьбы людей, отправляя на тот свет человека с «интеллигентной мордой». Знаково, что самосуд непременно совершается под шум «скрежешущего трамвая», который «вон из человеческого мира» мчится. Недаром и Лужин, герой набоковского романа «Защита Лужина» (1929), совершает свою последнюю перед самоубийством поездку в трамвае, а женщина-черт из набоковской «Сказки» (1926), демонстрируя свою магическую силу, желает отправить прохожего в черепаховых очках «под трамвай».

У В. В. Набокова зачастую трамвай, будучи включенным в мистический контекст, связан с мотивом гибели. Но действительно культовыми стали эпизоды гибели Берлиоза на трамвайных рельсах из «Мастера и Маргариты» М. А. Булгакова. Безусловно, писатель учитывал литературный опыт предшественников, удачно его мифологизируя. За М. А. Булгаковым последовал и Б. Л. Пастернак, ведь доктора Живаго в последний путь везет постоянно ломающийся трамвай. Хотя герой успевает выскочить из него, он все-таки ощущает, «что он наделал что-то роковое». Учитывая эти контексты, можно, на наш взгляд, полагать, что в русской литературе существовали *две разные тенденции* осмысления трамвайного мифа: наряду с анимизацией трамвая существовала тенденция условной его «механизации», символизировавшей «железный» новый век. Кто из коллег по перу учитывал опыт Дурюлина в осмыслении этой темы, установить трудно (записки опубликованы лишь в 2000 г.), но важно и неоспоримо то, что Дурюлин выразил и создал в «Москве» с помощью лейтмотивного «звучащего» звукового ряда аллитераций мифологизированный мистический образ трамвая, который стал одним из символов механистического XX века. Правда, нужно учитывать и определенную динамику значений «трамвайного мифа»; так, Б. Ш. Окуджава в 1960-х гг. считал уже красные трамваи символом старой Москвы: «Поэтическим воплощением старой, уходящей в прошлое Москвы в первых двух произведениях становятся “трамваи

красные”, которые теперь навсегда оседают в потаенных уголках города, являя его устойчивую связь с прошлым»⁷⁷⁹.

Таким образом, Дурылин в записках буквально «воскрешает» хотя бы в поэтической реальности быт и нравы Москвы прежней с непременно известной всем каретой Иверской Божией Матери, гуляньями-катаньями в Сокольниках и целыми кварталами, районами тишины.

Третья часть мемуаров посвящена изображению Москвы *златоглавой*. Здесь более всего слышен И. С. Шмелев и его роман «Лето Господне». Хотя он написан позже дурылинского текста и независимо от него, перспективно проанализировать эту часть мемуаров Дурылина в сопоставлении с текстом И. С. Шмелева. В поздней прозе Шмелева еще сильнее ощущается тенденция к идеализации и мифологизации образа Москвы. Действие романа в основном сосредоточено в уже традиционных и родных для Шмелева локусах — Замоскворечье и Кремле. Воссоздавая облик Москвы, Шмелев использует прием «панорамного видения», восходящий к традициям древней русской литературы. Взгляд Вани и Горкина на Москву сверху позволяет увидеть ее целостно, прозреть ее символический лик: «Я вижу... Небо внизу кончается, и там, глубоко под ним, под самым его краем, рассыпано пестро, смутно. Москва... <...> Смутная вдалеке, в туманце. Но вот, яснее... — я вижу колоколенки, золотой куполок Храма Христа Спасителя, игрушечного совсем, белые ящички-домики, бурые и зеленые дощечки-крыши, зеленые пятнышки-сады <...> Я вижу всю игрушечную Москву, а над ней золотые крестики. — Вон Казанская наша, башенка-то зеленая! — указывает Горкин. — А вон, возля-то ее, белая-то... Спас-Наливки. Розовенькая, Успенья Казачья... Григорий Кесарийский, Троица-Шаболовка... Риз Положение... а за ней, в пять кумполочков, розовый-то... Донской монастырь наш, а то — Данилов, в роще-то. А позадь-то, колокольня-то высоченная, как свеча... то Симонов монастырь, старинный!.. А Иван-то Великий, а Кремль-то наш, а? А вон те Сухарева Башня... А орлы те, орлы на башенках... А Москва-река-то наша, а?.. А под нами-то, за лужком... белый-красный... кака колокольня-то с узорами, с кудерьками, а?! Девицкий монастырь это. <...> Кака Москва-то наша!..»⁷⁸⁰ Москва описана как большой город-храм, имеющий концентрическую структуру.

Это кольцо образуют монастыри, расположенные за Земляным валом. В древние времена это были «сторожи» — грозные крепости, о стены которых разбивались не раз полчища врагов. Шмелев в описании Москвы перечисляет ее панорамные центры: Кремль с колокольней Ивана Великого, купола и башни церквей, монастырские звонницы. Каждый из этих центров, благодаря своему возвышенному положению, позволяет охватить взглядом весь город и ощутить его одновременно в гармонии целостности и в разнообразии отдельных фрагментов. Подчеркнем важность именно всеобъемлющего, целостного видения, поскольку раздробленное представление Москвы сводило бы на нет заложенную в ее образ идею города-храма, второго Иерусалима и Третьего Рима.

Подобное шмелевскому всеобъемлющее, целостное видение Москвы выражает в главе «Москва» (1928) и Дурылин. Для него также смыслообразующей является идея города-храма. Показана она посредством оппозиции «шум — тишина». Цельный образ города формируется и монастырями «от центра до окраин»: «Церковная тишина, которой предстоит скоро исчезнуть из Москвы, была не на одних только монастырьках вокруг ее приходских церквей: ее очагами были и 22 московских монастыря, расположенных по всей Москве от центра до окраин: окруженные высокими стенами, немногочисленные, замкнутые, наполненные стариной, они были вместилищем стойкой, неуходной тишины, и достаточно было войти, например, с шумной Петровки в ворота Высоко-Петровского монастыря <...> чтобы сразу почувствовать зеленую дрему старой, старой тишины, веками накопленной за этими стенами, вокруг этих древних соборов, таких малочисленных в будние дни»⁷⁸¹. Тишина становится метафизическим образом, выражающим облик Москвы как оплота и центра православия: «Москвичи любили повторять изречение Александра III: “Москва — храм России, а Кремль — алтарь его”. Если в храме всегда тихо, то алтарь — самое тихое место храма. Самая стойкая, вековая тишина обитала в самом центре Москвы — в Кремле. <...> В Кремль шли молиться Богу и созревать древности. Таких людей зачаровывала древняя тишина Кремля и делала тихими. <...> Это была крестьянская Русь, забредшая в Москву зачастую пешком, с котомками за плечами, в чистых льняных онучах, в липовых лаптях, — благообразная, тихая, страждущая и благодатная. Для нее Москва была не город

с университетом, железными дорогами, кипучей торговлей, огромными фабриками, а город святынь, град Богоматери и московских сродников Петра, Алексия, Ионы и Филиппа»⁷⁸².

Дурылин словно продолжает роман И. С. Шмелева. Лошадь Кривая, которая везет Ваню и Горкина зимой на постный рынок, останавливается на Каменном мосту: «— Это прабабушка твоя Устинья все тут приказывала пристать, на Кремль глядела. Сколько годов, а Кривая все помнит! Поглядим и мы. Высота-то кака, всю оттоль Москву видать»⁷⁸³. Кремль, как и Храм Христа Спасителя, выражает названную концепцию восприятия Москвы: «Весь Кремль — золотисто-розовый, над снежной Москвой-рекой. Кажется мне, что там — Святое, и нет никого людей. Стены с башнями — чтобы не смели войти враги. *Святые* сидят в соборах. И спят *Цари*. И потому так тихо. <...> Самое наше святое место, святыня самая» (курсив наш)⁷⁸⁴. Изнутри Кремль Шмелевым показан в главе «На Святой»: прогулку туда Горкин совершает вместе с Ваней. Горкин показывает рассказчику главные соборы, Царь-Колокол, Гвоздь Господень, поднимается вместе с мальчиком, подобно Лермонтову в «Панораме Москвы» и Батюшкову в «Прогулке по Москве», на колокольню Ивана Великого, откуда всю Москву видно.

Горкин, рассказывая Ване о Кремле, передает ему и любовное отношение к святыне Москвы, завещает младшему поколению священную культурную традицию благодарной памяти о родном и близком. Личное, частное время героя поглощается временем историческим и одновременно вбирает его в себя: «Что во мне бьется так, наплывает в глазах туманом? Это — мое, я знаю. И стены, и башни, и соборы... и дымные облачка за ними, и это моя река, и черные полыньи, в воронах, и лошадки, и заречная даль посадов... — были во мне всегда. И все я знаю. Там, за стенами, церковка под бугром, — я знаю. И щели в стенах — знаю. Я глядел из-за стен... когда?.. И дым пожаров, и крики, и набат... — все помню! Бунты, и топоры, и плахи, и молебны... — все мнится былью, моей былью... — будто во сне за бытом»⁷⁸⁵. Ту же концепцию сопричастности личного, глубоко интимного, частного и исторического воспоминания видел Дурылин задачей книги «В родном углу», которая первоначально имела название «Мои воспоминания»: «Былое подобно стране, которую когда-то посетил, в которой когда-то жил, — и теперь, когда не живешь и не можешь жить в ней, а пытаешься рассказать о ней,

встречаешь одно неодолимое препятствие <...> можно весьма точно рассказать о поверхности этой страны, о ее растительности, о ее племенах, о городах, — но как передать тот воздух, которым дышалось, когда жил в ней? <...> Человек со всеми его делами и деяниями — передаваем ли без той атмосферы мыслительной, сердечной, духовной, которою он был окружен когда-то, которою он дышал, в которую сам он вносил свое дыхание детства, отрочества, юности, молодости?»⁷⁸⁶

Лик города, его вневременное восприятие выражены и И. С. Шмелевым, и Дурылиным также посредством цветовой символики.

Глядя на Москву, отец Вани выделяет самое дорогое и близкое — национальные святыни, через которые прочитывается ее душа: «*золотая Москва* всех лучше» (курсив наш)⁷⁸⁷. Традицию любви к златоглавой Москве отец передал сыну. Незадолго перед этой встречей, опять же у Крынкина, Ваня смотрит на Москву глазами отца: «...а я все хожу у стекол и смотрю на Москву внизу. <...> Нижние стекла разные — синие, золотые, красные. И Москва разная через них, *Золотая Москва* всех лучше» (курсив наш)⁷⁸⁸. Москва воспринимается в золотом цвете как город-храм, мироосвящающий центр, устремленный к небесному первообразу. В контексте концепции «Москва — Третий Рим» золото подчеркивает значение Москвы как центра, последнего оплота православия для всего мира.

Идентично вплоть до мельчайших соответствий видит Москву золотой и Дурылин. Эпиграф из Лермонтова к 3-й части главы: «Над Москвой великой златоглавой» — не только обозначает модус авторского внимания, но буквально пронизывает весь текст: «Первое, что видел из окна вагона всякий, подъезжавший к Москве, — была огромная золотая глава Храма Христа Спасителя. <...> Ни Новгород, ни Ростов, ни Ярославль не “златоглавы”: они белоглавы, синеглавы, среброглавы, но не златоглавы. В Москве две высшие архитектурные точки, господствовавшие над городом, — Иван Великий и храм Христа Спасителя — сияли, были настоящие “шапки золота литого”; к ним присоединялась третья, огромная “шапка” на окраине — золотой купол колокольни Симонова монастыря, превышавшей высотой даже Ивана Великого, — а ниже их <...> были разбросаны большие и малые шапки, шапочки, митры и уборы “золота литого”. <...> Отовсюду было видно это золото в лазури»⁷⁸⁹. В этом особенность

и специфика именно шмелевской концепции. Можно смело утверждать, что и дурылинской. Правда, данный материал представляет только первые исследовательские шаги в этом направлении. Если сравнить Москву И. С. Шмелева и Дурылина с Москвой А. И. Куприна (роман «Юнкера» (1933)), то эта специфика видна очень четко. Сближают два текста автобиографичность, лиризация, пафос любви и любования городом, факт написания произведений в эмиграции в один и тот же период. Однако купринская Москва — летопись московского бытия, запечатлевшая национальные особенности московской жизни конца XIX века с ее реалиями и деталями, «та», «старая Москва», ушедшая в прошлое навсегда: «Москва же в те далекие времена оставалась воистину “порфиносною вдовою”, которая не только не склонялась перед новой петербургской столицей, но величественно презирала ее с высоты своих сорока сороков, своего неслетного богатства и своей славной древней истории»⁷⁹⁰.

В последней части «записок» Дурылин отходит от какого бы то ни было историзма, разговора об изменениях как архитектурного, так и культурного облика столицы... Звон, звук, чудное звучание московских колоколов — вот не совсем традиционный предмет авторского размышления на традиционную во многом тему. Возможно, автор уходит от конкретного и острого, болезненного разговора о большевистской России, об исторической катастрофе благодаря использованию приема своеобразного литературного и художественного юродства: вместо логического заключения и изображения революционной Москвы он намеренно сосредоточивает художественное внимание на «изображении» московского звона, повествование о котором, казалось бы, разрушает цепочку последовательного авторского повествования... и является вполне второстепенным. И, более того, не совсем подходящим для концовки и итога, в котором более ожидаемым было бы описание революционной Москвы. Но оказалась, по мысли автора, здесь нужна совершенно другая логика, обратноперспективная, в свете которой подобный поворот сюжета становится одновременно кульминационным и итоговым. Именно в последней главке Москва, обращаясь и к читателю в том числе, говорит «своим языком, языком сильным, звучным, святым, молитвенным»⁷⁹¹, языком колокольного звона. Звон у Дурылина не только говорит и звучит, но и обретает видимый облик, изображающий борьбу добра и зла: «и мнится, что

бестелесные звуки принимают видимую форму, что духи неба и ада свиваются под облаками в один <...> хоровод!»⁷⁹² Такие мистические характеристики «подсвечиваются» и цветовыми ассоциациями: «Москва пылала звоном, как огнем», «попыхала звоном, горя и сияя в нем, как неопалимая Купина», — и пространственными: «звук — море, океан звуков» «казалось таким же огненным, как звезды в небе, как взлетающие к ним ракеты, фейерверки, как огни бесчисленных иллюминаций»⁷⁹³. Невидимые «руки» пасхального звона «светлым лучом звука» «раздвигают ночь», возвещая истину пасхального воскресения. Эта пасхальная радость слышна непременно на фоне «пространства тишины», всех «углов тишины»: тиши, тихмени, затишья, оттиши, сопровождаемой «молчанием неба».

Ставя в центр главы юродивого Павла Федоровича Гедике, единственного героя всего текста «записок», безвозмездного художника московского звона, Дурылин пытается представить читателю совершенно иной, открытый духовному, внутреннему зрению взгляд на облик, душу и будущее родного города. Говоря об интерпретации роли юродивого в этом тексте, нельзя не вспомнить, что в том же 1928 г., в котором написана «Москва», Дурылин пишет роман-хронику «Колокола», где одним из важных героев, осмысляющих ход истории, становится юродивый Сидорушка. И. В. Мотеюнайте показала особое значение мотива слез, «прикрепленного» автором к образу юродивого⁷⁹⁴. В таком контексте звон Гедике напоминает плач, если не «на реках Вавилонских», то в Москве, вполне напоминающей в этот исторический период второй Вавилон. Существует этот второй Вавилон в духовном пространстве Святой Руси, ведь почти лейтмотивное упоминание о том, что колокольный звон — это «язык Москвы», свидетельствует об этом и прочитывается как неотъемлемая часть данной мифологемы. Связь двух мифологизированных концептов представляет значимый для указанного литературного периода концепт града Китежа, ведь недаром автору звон напоминал «звон колоколов в подводном граде Китеже». Он свидетельствует о вневременном — и, можно сказать, вечном — облике-лике Москвы-Китежа, города, душа которого должна «воскреснуть».

Нужно отметить, что в 1928 г. и в последующие годы Дурылин посвящал отдельные небольшие заметки Москве и в своей

главной книге «В своем углу», жалуясь на шум и невозможность сосредоточиться на творческой работе, писать: «На улице шумно. — В доме — тишина. Так бывало. Так не будет. Шум пишущих машин, звонки телефонов, покрикивание радио. Нигде нет покоя. Все шумнеет и теряет какой-то стержень, тишиною связующий с корнем бытия. Великое в шуме не родится. Недаром великая вера — выходила из пустыни, из молчания неба и земли, обрученных в союз тайны. Недаром научные открытия выходили из тишины лабораторий и кабинетов. Недаром *великое* в русской литературе — все из тишины полей и усадеб: Толстой, Тютчев, Фет, Тургенев, Баратынский — и сам Пушкин делался наипаче Пушкиным, — не тогда, когда “шумел” в Петербурге и в Москве, а когда “тишал” в степях Бессарабии, в полях Михайловского и Болдина: оттуда, из “тишины”, из веков, — вышли “Цыганы”, “Онегин”, “Годунов”, “Моцарт”»⁷⁹⁵.

В данном отрывке можно увидеть некое смысловое единство, во многом объясняющее не только понимание и видение Дурылиным Москвы (это хорошо показано в одноименной главе), но и соотношение городского столичного текста с локальными, ведь упоминание о «тишине» здесь связано с географией не до-революционной столицы, а «полей и усадеб», что может отсылать в том числе и к «северному тексту», и к «южному». Конкретная аллюзия здесь не так важна, как сам принцип, работающий и для выделенной оппозиции «север — юг»: «шумная география» современной Москвы требует в сознании писателя замещения тишиной Севера и даже Юга, дающих импульс, как мы пытались показать, для творчества или, как выражался автор, — «содержания жизни».

ГЛАВА 7⁷⁹⁶

Обитатели «своего угла», или несколько слов о поэтике итоговой книги С. Н. Дурылина

7.1. Опыт прочтения и интерпретации

Главным итогом литературного творчества Дурылина стала книга «В своем углу» (1924–1942), в которой в сложном повествовательном единстве получили развитие и завершение основные темы, проблемы, идеи творчества писателя. Это продолжение «Рассказов Сергея Раевского», где уже функционирует онтологическая модель «бытия-бывания», повести «Сударь кот» (продолжение и включение любовного сюжета; «коты и кошки» как составляющие «домашнего текста»), романа-хроники «Колокола» (продолжение раздумий об историческом сломе 1917 г. — одной из центральных тем книги «В своем углу»), теоретических работ по интермедальности (цикла «Заметки о Нестерове» и др.). Но вместе с тем это и совершенно новое произведение, в котором сочетаются черты автобиографии, мемуаров, литературно-критических статей, дневника, эпистолярия и т. д. Однако, несмотря на то что именно эта книга является наиболее ценным в эстетическом отношении произведением Дурылина, она практически не анализировалась литературоведами. Остались нерассмотренными жанровая специфика, тип повествования, стилевая организация, проблемно-тематическое своеобразие, хронотоп, композиция и т. д. Правда, биографы писателя Г. Е. Померанцева и В. Н. Торопова в своих работах ⁷⁹⁷ указывали, что произведение по форме напоминает «Опавшие листья» В. В. Розанова ⁷⁹⁸, а вместе с тем «оригинально по мыслям и выражению <...> мыслей», но они не раскрыли, в чем заключается это сходство, с одной стороны, и оригинальность — с другой.

В этих работах содержатся ценные сведения об истории создания книги, биографическом контексте ее написания. Это, безусловно, важно, но биографический контекст не заменяет литературоведческий анализ, который в данном случае, как нам представляется, нужно начинать с попытки определения жанра. А. И. Резниченко, касаясь этого вопроса, называет произведение книгой⁷⁹⁹, оспаривая мнение о его принадлежности к жанру мемуара или дневника. Н. А. Богомолов определяет его как «произведение неопределенного жанра»⁸⁰⁰. Таким образом, представляется, что проблема жанра требует развернутого обоснования. Мемуар, как известно, описывает былое и прошлое, а дневник сосредоточен на моментах интимно-личностного сегодня и не включает обширных описаний прошлого. Поэтому определение жанра как *книги*, в которой объединяются разные жанровые образования, более корректно. Такое употребление не уникально: жанр этот очень древний, вновь актуализированный в XX в., например, в «Книге отражений» И. Ф. Анненского (1906–1907) и в целом ряде произведений символистов, которые, смешивая поэтические и прозаические произведения в рамках одной «книги», меняли тем самым критерии выделения жанров. Вспомним, например, «Золото в лазури» (1904) А. Белого, которое включало «Лирические отрывки в прозе», произведение сложного жанра «Из книги невидимой» А. М. Добролюбова и др. Как верно отметил Н. А. Богомолов, «эта тенденция символистского творчества позволяет сделать заключение о том, что в нем вполне отчетливо вырабатывается один весьма существенный и принципиально новый жанр — жанр “книги”»⁸⁰¹.

Этот вывод, безусловно, уводит нас к работам, обосновавшим такое определение для книги В. В. Розанова, на которую в жанровом аспекте ориентируется Дурылин. П. Н. Бабай, например, вполне убедительно осмыслил «Уединенное» и «Опавшие листья» как *книгу*, «то есть как сложное жанровое образование особого типа, вмещающее в свой состав элементарные структурные единицы с более или менее самостоятельной жанровой определенностью. Жанр “книги” мыслится при таких условиях как некое наджанровое образование, и элементы низшего жанрового яруса в книге неизбежно включаются во взаимодействие друг с другом, пребывая одновременно как часть в соотношении с целым “книги”, то есть получают жанровое определение как относительно друг друга, так и относительно целого»⁸⁰². Это обоснование в своей

основе подходит и для книги Дурылина, ведь в ней, как в мега-жанре, объединяются разные жанровые образования: дневник, мемуар, автобиография, письмо, литературно-критическая заметка, философский афоризм и, возможно, еще другие жанры. Книга как жанр обеспечивает в данном случае единство и целостность формы и содержания в диалогическом соединении различных жанровых включений, упорядочивая бурлящую разноголосицу и «многоголосие» авторских личностных проекций. Поэтому, на наш взгляд, именно изучение жанра открывает перед исследователем тот спектр адекватных прочтений «В своем углу», которые могут быть сосредоточены не только на микроуровне высказывания (афоризма), из хаотичного распределения которых, казалось бы, состоят «Углы»⁸⁰³. Листки дневника, пронумерованные и датированные, в отличие от розановского варианта, объединяются в целые сюжеты, развертывающие те или иные темы не настоящего (как у В. В. Розанова), а прошлого в его сложном сопряжении с настоящим (характеристика литературного процесса эпохи, судьба России, любовный сюжет об обретении друга — Ирины Алексеевны Комиссаровой-Дурылиной и т. д.). Таким образом, по своей структуре модернистский текст может быть прочитан на разных уровнях: философском, литературоведческом, личностном и т. д. Каждый из этих уровней, образующий свою систему мотивов, нуждается в особом и специальном анализе. Каждый уровень или сквозная тема проходит через весь сюжет «углов», заявляя себя на текстовом уровне на материале перекличек афоризмов и фрагментов, образующих сквозную сюжетную нить. На каждом уровне автор говорит своим «голосом»: о коте Ваське, который «не сказал ни одной глупости», — тоном домашнего человека, о Горьком — голосом литературного критика. Причем говорит не только сам автор, но и его собеседники, например, в письмах, обращенных к Дурылину. В совокупности текст «Углов» может прочитываться как полифоническое единство (термин М. М. Бахтина), как сложное сопряжение разных «голосов» как автора, так и собеседников его «угла». Безусловно, такая организация текста была воспринята у В. В. Розанова, который, в свою очередь, ориентировался на Ф. М. Достоевского.

Афоризмы и фрагменты, также с ориентацией на В. В. Розанова, построены зачастую антиномично и парадоксально. А. Д. Синявский, анализируя этот метод у В. В. Розанова, писал: «Основная направленность розановских парадоксов обращена

против штампов и шаблонов в широком смысле этого слова»⁸⁰⁴. Дурылин, заимствуя эту стратегию у старшего современника, несколько трансформирует ее. Разрушая штамп или шаблон, он создает на этом же материале новый смысл, предлагает новый взгляд на то или иное литературное произведение, писателя и т. д. Например, приведем один фрагмент, в котором, кроме прочего, Дурылин пытается с помощью поэтики парадокса разрушить шаблонные представления об А. Н. Островском: «Русскую трагедию — упрятали демоны в стихи Тютчева, в романы Достоевского, <...> с тем, чтоб весело было жить, пустили на сцену Островского с купцами, Щедрина с чиновниками, Михайловского с “критикой”, оставив для желающих поскорбеть Надсона с его “идеалом и Ваалом”, — и все было хорошо, пока не пришел вихрь, и не смел вместе с “Ваалом” и столь бережно хранимый “идеал” <...> а вместо “идеала” не угодно ли прокатиться в город “Беднодемьяновск”. И вихрь был прав. Был совершенно прав»⁸⁰⁵. Парадоксальное утверждение о том, что демоны вывели на сцену А. Н. Островского, фокусируя внимание читателя, призвано, конечно, не обличить А. Н. Островского и его героев в безбожии, а изменить точку зрения на сказанное драматургом о купечестве, а именно «упрекнуть» всеми признанного классика в односторонности и определенной фальши. Но автор критикует, предлагая новый взгляд на А. Н. Островского.

Эту мысль автор раскрывает прямо в другом фрагменте: «На театрах показывают купцов чужаками, с насмешкой. Глупость. Я всегда так думал. Островский говорит эту “глупость” в 10 томах и больше чем в 50 пьесах. Ему поверили и верят. <...> На Афоне русское монашество возрождено в 50–60-х гг. русскими купцами. Преп. Серафим, оптинские Моисей и Антоний, афонские Иероним и Макарий — люди, с которыми беседовали и пред коими повергались ниц Гоголь, Ив. Киреевский, К. Леонтьев, — были купеческие дети. <...> Стоит вспомнить возрождение “Руссика” на Афоне, создание “Нового Афона”, обновление “Оптиной пустыни”. <...> Стоит вспомнить Хлудовскую Псалтирь и библиотеку, издания и картины К. Солдатенкова, домашний театр, Абрамцево, “русскую оперу” и Архангельскую дорогу Саввы Мамонтова и множество “купеческих” — очень старых — культурных учреждений Москвы, чтобы понять, какую, действительно, “глупость” о купцах представляли и представляют доселе на сцене!»⁸⁰⁶ Вот один из примеров наглядного применения

из масштабнейших личностей XX столетия. Таким образом мы пытаемся хотя бы пунктирно представить участие Дурылина в литературном процессе первой половины XX в.

7.2. Поведенческий текст как дискурсивная стратегия: М. Ю. Лермонтов и В. В. Розанов глазами С. Н. Дурылина

«Прежде у меня были такие сочетания: <...> Лермонтов и Василий Васильевич [Розанов]»⁸¹⁰ — так в одной из тетрадей записет Дурылин. После ряда перечислений стоит маленький *post scriptum*: «Те, кого люблю»⁸¹¹. Именно этот, субъективный ракурс важен для писателя при разговоре о самых желанных обитателях «своего угла» — В. В. Розанове и М. Ю. Лермонтове. Так формируется особая стратегия автора, которую мы называем дискурсивной. Дурылин на страницах этой книги не столько анализирует творчество того или другого писателя, сколько изображает их моменты жизни, вспоминает встречи, дискуссии о литературе, то есть, по-розановски отказываясь от формы литературы и литературного высказывания, воспринимает поведение как текст, создает *поведенческий текст*, который только и способен выразить особенности восприятия Дурылиным личностей В. В. Розанова и М. Ю. Лермонтова. Нечто подобное было у авангардистов — вспомним поэтику жеста у футуристов. Возможно, отчасти писатель пользуется этим опытом. Обо всех же других «обитателях» угла он пытается говорить объективно в той или иной степени. Только для *Розанова* и *Лермонтова* сделано исключение.

В данном ракурсе эти фигуры не анализировались исследователями. Хотя отдельные попытки рассмотреть «розановский» текст в книге Дурылина были. Например, И. А. Едошина выделяет в «розановском» тексте несколько пластов: «это собственно воспоминания о встречах с Розановым <...> а также лирические страницы, ему посвященные, что вместе составляет основной объем. Далее — характерные словечки Розанова; оценки Розановым творчества других мыслителей и писателей; Розанов и Церковь; цитируемые высказывания о Розанове. Особый пласт — собственно стилистика записей, в которой угадывается влияние розановской “листвы”»⁸¹². Безусловно, данный подход имеет

место, однако мы, наоборот, предпринимаем попытку объединить данные пласты в одном — собственно, в рассмотрении розановских фрагментов в качестве поведенческого текста, где и «словечки», и воспоминания о В. В. Розанове, и стилистика, и биографический контекст становятся частью дискурсивной стратегии Дурылина, направленной на постижение сердцевины личности В. В. Розанова посредством описания его *жизни*, а не анализа литературной деятельности. Некоторые близкие к нашим положения высказала А. И. Резниченко, говоря о том, что «подлинным дурылинским методом становится метод “избирательного сродства” между исследователем и предметом исследования, интуитивного “схватывания” внутренних форм, “ощущения неповторимого бытия” Лермонтова или Лескова, дополненный рафинированной реконструкцией биографического контекста и текстологическими штудиями»⁸¹³. Данная характеристика манеры Дурылина во многом верна, только реконструкция биографического контекста и текстологические штудии — это не дополнение и не довесок, а формы «поведенческого текста», посредством которого мы можем «прочитать» дурылинскую модель восприятия личности и творчества В. В. Розанова и М. Ю. Лермонтова. Сначала уделим внимание В. В. Розанову.

Совместное со-бытие и при жизни В. В. Розанова, и после смерти в метафизическом пространстве «своего угла» — это сюжетная основа «поведенческого текста». Пространство жизни не оканчивается физической смертью, поэтому Дурылин употребляет формы настоящего времени: «Я многое читаю как бы под его взором, как бы с ним рядом — над одной книгой. <...> Или это не бессмертие, — а что-то попроще, появней: любовь, что ли, которая — ведь учили — “сильнее смерти”»⁸¹⁴. Любовь, как мы выяснили, становится одной из онтологических основ бытия, она способна преодолеть тени бытия и смерти в художественном мире Дурылина. Другие поведенческие фрагменты, связанные с изображением фигуры В. В. Розанова, так или иначе связаны с ощущением этого прорыва к подлинному бытию и, кроме того, отобраны по вышеуказанному принципу сродства: автор акцентирует у друга то, что есть и близко ему самому. Поэтому такое восприятие и описание заведомо субъективно. Хотя, как парадокс, здесь сродство способствовало и объективизации описанного.

Дурылин представляет образ В. В. Розанова в разных амплуа. Например, *старого студента*, преодолевающего трудный путь для того, чтобы поцеловать руку своему профессору В. И. Герье, или «дитяти», наивного, чистого человека. «...Он был иногда наивен, как березовый листок, развернувшийся под солнцем на ветке и, вероятно, думающий, что солнце светит для него и будет всегда светить»⁸¹⁵. Именно мотивы детскости, тепла, согревающего человеческую душу, света станут доминирующими для «поведенческого текста», они призваны как бы «изнутри» показать и раскрыть личностный портрет В. В. Розанова. В этом же ряду, например, кажущееся «неговорящим» воспоминание о друге, который любил влезать «в топящийся камин с ногами, с руками, с головой»⁸¹⁶. В. В. Розанов, который «безумно любит камин», с горящей алым неугасимым огнем папиросной продолжает нить этого же мотива, символизирующего также теплый уют бытия, противостоящего холодному быванию: «...тут и тепло, тут и “уют”, тут и ласка какая-то, до корней, до ручьев подземных бытия»⁸¹⁷. Мотив солнечного тепла, «краска солнца», символизирующая для В. В. Розанова жизненную силу бытия, самобытность личности противопоставлены автором образному ряду заменителей природного тепла: электрической лампочке и современной «гармошке» отопления», возле которой не может согреться современная литература. Художественный образ подается автором на микроуровне высказывания как афоризм, разрушающий шаблон мышления и обнажающий внутренний, скрытый смысл явления. Так через личное и бытовое автор рисует неличное и объективное — выстраивает свою концепцию литературного процесса, распределяя писательское поле на «своих» и «чужих», «сказочных» и «несказочных» писателей, «дураков» и «умных».

Заметим, что визуальность, визуальная оптика доминирует при создании этого «поведенческого текста». Не только известный портрет с зеленой бороденкой и рыжими волосенками постоянно упоминается в тексте, но и предыдущие описания, в которые включены и одежда, и бытовые подробности, зримы, почти осязаемы. Эти зрительные образы Дурылин назвал «кусочками памяти»: «...а его *увидеть* Бог дал»⁸¹⁸; «“Живчик” ходил ходуном по телу, по душе, по сердцу, по уму»⁸¹⁹. Даже духовный портрет В. В. Розанова с использованием излюбленных дурылинских антиномий ангельского-бесовского *видим* автором:

«...сколько людей видело около В. В-ча бесенка в грязи, а я видел где-то недалеко, совсем недалеко от него, Того, Кто прекраснее лилий полевых»⁸²⁰. Образ бесенка — это обобщенный и представленный с помощью парадокса портрет Розанова, каким его видели многие современники, — ересиарха и бунтаря... Дурылину же он открылся совсем с другой стороны, стал символом гармоничной личности, прозревающей в пылинках бытия лики бытия. Поэтому, пытаясь парадоксальным сравнением разрушить шаблон, Дурылин утверждает в тексте новый взгляд на писателя, который реконструируется во фрагментах-воспоминаниях. Как заметил Э. Ф. Голлербах, «Розанов — один из тех немногих людей, в которых “постоянно-бывающее” (fiens) навсегда и бесповоротно преодолено “вечно-сущим” (ens). Постигая Розанова “от внешнего к внутреннему”, мы почувствуем, что нужна поистине гениальная проницательность, гениальная прозорливость, чтобы в тысяче мелких, будничных событий <...> увидеть отпечаток “мира иного”»⁸²¹. Именно такой прозорливостью обладал и Дурылин, который через дискурс, фрагменты поведения представил духовный портрет В. В. Розанова.

Старший современник Дурылина возвращал к бытию и «забытых писателей» «из их литературного изгнания»⁸²². Однако о самих книгах Василия Васильевича автор умалчивает почти, подчеркивая лишь, опять отчасти, дискурсивный документ — письма. Именно письма, по мысли автора, раскрывают духовное богатство личности В. В. Розанова — «великое произведение, целый клад, огромный рудник»⁸²³, ибо оно интимно и правдиво, над ним «мурлыкал уютом домашний величавый кот»⁸²⁴. Ведь «ну какой же он писатель? <...> У него не писательство, <...> а совокупление с человеком, с природой, с миром, с Богом»⁸²⁵. В данном отрицании потаенно, по-дурылински парадоксально дается определение задачам развития настоящей литературы и подлинного писательства, критики: «В той истории русской литературы, которая никогда не будет написана и для которой критический фундамент клали не Белинский и Добролюбов, а Гоголь, А. Григорьев, Страхов, К. Леонтьев-критик, Розанов-критик <...> будет установлена связь “сознания” с “бытием”, <...> с тем, что Розанов называл “fallos”»⁸²⁶. Этот отблеск бытия Розанов увидел в лице о. Анатолия Потапова (как описывает это Дурылин), тайный блик света не вечернего он видел во всем окружающем и выражал в литературе. «Услышать» бытие — это

и было методом подлинного реализма, по Дурылину, или реализма в высшем смысле. Эту точку зрения автор унаследовал у Розанова и реализовал в рассматриваемой книге и в своем художественном творчестве в целом, где архетипическим можно считать сюжет пути героя от бывания к бытию.

Любимое гневное словечко В. В. Розанова — «дуролом» — «неожиданное утверждение» — это также демонстрация парадоксального образа мышления писателя: «...оно многое объясняет. Думаешь, думаешь иногда, так и этак судишь, теорию строишь, объясняешь себе, ищешь, создаешь объяснения... а все просто: просто дуролом действует. Дуролом говорит. Дуролом сочиняет»⁸²⁷. В данном случае слово становится частью поведенческого текста, ведь именно часто алогичное поведение, противоположные оценки культурных и общественных явлений смущали современников и исследователей В. В. Розанова. Например, В. В. Полонский замечал: «У В. В. Розанова чередование “высших идеалов” с безднами “низкого падения” происходит непрерывно. Он вот, по его собственным словам, “однодневно” (т. е. в один день) писал, например, “черные” статьи с “эс-эрными”. Чудовищно! Но он уверяет при этом, что в обоих убежден. С наивным (или наивничавшим) цинизмом он признается, что писал во всех направлениях и при этом искренно»⁸²⁸. О его непоследовательности писал и П. Б. Струве: «В политике, культуре, религии Розанов — нигилист, никакому Богу не поклоняющийся, или, что то же, готовый поклониться какому угодно Богу по внушению исключительно своего «вкуса» в данный момент и разных «наваждений». <...> Розанов не то что безнравственная и безбожная натура. <...> Этот певец конкретности, быта, этот наблюдатель мельчайших черт реальности абсолютно беззаботен относительно фактов. Он их презирает и безжалостно (бессовестно?) перевирает»⁸²⁹.

В этом же ряду суждение Н. К. Михайловского: «...едва ли найдется другой писатель, столь же невнимательный к фактам действительности и логике выводов, столь же неточный в своей мысли и ее словесном выражении. С разбегу и без оглядки — это могло бы быть девизом Розанова и как мыслителя, и как писателя»⁸³⁰. П. Н. Бабай, на наш взгляд, убедительно объяснил эти нестыковки как «несомненно осознанный и даже подчеркнута демонстративный жест, эстетически содержательный, имеющий целевую направленность и мировоззренческий статус. Авторские

словесно-поведенческие стратегии Розанова, таким образом, нацелены на подрыв самих основ мышления “*tertium non datur*”: в демонстративном парадоксе поступка воплощалась мировоззренческая установка. Это в прямом смысле подкоп под картезианское “*Cogito ergo sum*“, то есть под образ мира и человека, присущий Новому времени»⁸³¹. Именно эти поведенческие жесты, а не сочинения писателя объясняли его принцип отношения к миру. Принцип розановского релятивизма, алогичного с точки зрения человеческого радио высказывания как жеста Дурылин равноценен указанному им принципу, который метафорически выражается фразой «*дурилом действует*». Это некая формула поведенческого текста, сформулированная автором. И в этом он оказался более проницателен, как видим, чем многие современники и исследователи В. В. Розанова. Именно Дурылин задолго до А. Н. Николюкина, ведущего исследователя творчества В. В. Розанова, представил в своих фрагментах и розановское понимание «точки зрения» как определенного ракурса, в котором нет четких «да» и «нет»: «Свобода мысли и духа не в том, чтобы сказать “нет” тому, чему все говорят “да”, или молвить “да” тому, чему обычно возглашают “нет”; свобода в том, чтобы в ряду *собственных “да”* — вставить свое же “нет”, и в вереницу своих “нет” — твердо вклинить “да”»⁸³².

Именно об этом принципе писал в работе «Как мыслил Розанов» А. Н. Николюкин⁸³³, говоря о том, что у В. В. Розанова нет четких «да» и определенных «нет». А еще более проницательно указывает на это Дурылин в еще одном тексте о В. В. Розанове «Письмо к другу»: «Его ловили в противоречиях. Профессора логики спрашивали его: “Где же неколебимость ваших политических убеждений?” Учителя морали укоризненно обвиняли его в нетвердости нравственных основ. Василий Васильевич мог бы ответить им, — да и отвечал не раз: “Ах, господа! Если б я писал трактаты по логике, учебники государственного права, программы политических партий и нравственные катехизисы, тогда бы все права были бы всего этого требовать от меня, а ведь я пишу *письма*; зачем же вы хотите логики от письма и катехизической строгости от приятельской записки? Уж позвольте мне здесь быть без “логики”, без “программы”, без “параграфа!” Позвольте мне писать бедные мои письма моим приятелям, как я хочу, как мне пишется, и в них быть, каков я есмь!»⁸³⁴

Как описывает Дурылин в своем эссе «О Василии Васильевиче», включенном в книгу «В своем углу», Розанов был не понят современниками: «Дурак и блаженный. <...> Одних испугал, других насмешил, третьих оконфузил, четвертых рассердил»⁸³⁵. Прежде всего — пониманием вопроса о семье и поле. А для автора эссе он был гениален, это понимание творчества и позиции В. В. Розанова писатель выразил в этой книге, и, как нам кажется, выразил чутко и верно.

И духовное вопрошание В. В. Розанова, и метафизические ручейки внутреннего устремления к Богу, сложный путь к постижению Абсолюта, и правдивость, верность себе в сложной предреволюционной обстановке — все это удалось во многом впервые и целостно «открыть» Дурылину на страницах «своего угла». Верность духовного портрета и ракурса, предложенного автором, подсказывает описание кончины В. В. Розанова, умершего по-христиански под крылом прп. Сергия Радонежского. Хотя опять же визуально, но поразительно глубоко писатель передает не только смертный лик, но и внутренний портрет личности, столь чутко угаданный Дурылиным: «Я был поражен на панихиде лицом Вас. В-ча. Оно было мирно и непорочно — обвеяно покоем, обласкано покоем, — хотелось сказать: награждено покоем. Все мутное, все болевое и все мятежное побеждено было в нем покоем, было на нем какое-то величие навсегда пришедшей тишины, — точно слышен был голос усопшего: “Вот *этом* — тихий и покойный — и есть я”»⁸³⁶. Данный отрывок — это углубление и переосмысление того описания смерти Василия Васильевича, которое Дурылин дал в дневнике «Троицкие записки (1918–1919), опубликованном в 2016 г. “А теперь мы пришли ровно-ровно за 10 минут до его смерти, и умирал он, как таинство совершал. На лице не было никакой муки, ни тени страдания, ни черты беспокойства и страха. Он тихо, все тише и тише додыхивал свою жизнь. Агония — борьба, а он ни с кем не боролся. <...> Вокруг него была молитва и тишина. <...> А лицо еще спокойнее, еще мирнее. <...> Таинство свершалось, и, когда оно свершилось, — никто не заметил. <...> Варвара Дмитриевна, плача тихо и счастливо, сказала: “Он умер как христианин. <...> Умер под покровом Преподобного Сергия! <...> Я много смертей видела. Никто так не умирал”. <...> Я сказал им: “Этой кончиной — все, все кончено. Ничего о нем нельзя сказать злого никому. Все покрыла эта кончина. Все ей зачеркнуто”»⁸³⁷.

Нужно думать, что страницы, открытые нам Дурылиным, — это ценное свидетельство для исследователей и читателей В. В. Розанова даже сегодня. У Дурылина была именно такая пронизательность и чуткость, которая позволила сквозь штудии поведенческого текста обрисовать внутренний целостный портрет В. В. Розанова.

Влияние В. В. Розанова на Дурылина трудно переоценить, так как, например, и оценки, и концепция восприятия творчества М. Ю. Лермонтова Дурылиным также сформирована во многом под воздействием статей В. В. Розанова о М. Ю. Лермонтове, таких как «М. Ю. Лермонтов (к 60-летию кончины)» (1901), «Концы и начала, “божественное” и “демоническое”, боги и демоны (по поводу главного сюжета Лермонтова)» (1902), «“Демон” Лермонтова и его древние родичи» (1902), «Домик Лермонтова в Пятигорске» (1908), «О Лермонтове» (1916) и др. Особо значима в данном случае последняя указанная статья, «О Лермонтове», где В. В. Розанов замечает, что в Лермонтове нужно ценить не байронизм и овеванный им комплекс представлений о свободной романтической личности, а чистую и светлую душу: «Байрон с его выкрутасами не под стать серьезному и чистому Лермонтову. Лермонтов был чистая, ответственная душа. Он знал долг и дал бы долг. Но как — великий поэт. Он дал бы канон любви и мудрости. Он дал бы “в русских тонах” что-то вроде “Песни Песней”, и мудрого “Екклесиаста”, ну и тронул бы “Книгу царств”... И все кончил бы дивным псалмом. По многим, многим “началам” он начал выводить “Священную книгу России”»⁸³⁸. Такое прочтение собственно разрушает сформировавшийся канон о Лермонтове как о мятущейся, байронической личности и, как нам кажется, выдвигает на первый план религиозные начала творчества писателя, о которых развернуто и подробно автор написал в книге «В своем углу». Думается, что такая трактовка во многом стала возможна благодаря взгляду В. В. Розанова, ведь в данной работе Дурылин неоднократно подчеркивает, что М. Ю. Лермонтов был любимым поэтом В. В. Розанова («Лермонтов был всегда на устах»). Хотя, конечно, Дурылин заинтересовался М. Ю. Лермонтовым самостоятельно, с детства, о чем свидетельствует его переписка. Писатель также подчеркивал важность влияния оценок и других писателей, философов: «О Лермонтове самое умное и самое верное, во всяком случае, самое замечательное, сказали те, кто не получал чинов

и наград по печальному ведомству истории литературы: В. В. Розанов, В. О. Ключевский, К. Н. Леонтьев, Вл. Соловьев, П. П. Перцов, Ю. Н. Говоруха-Отрок»⁸³⁹.

Литературный диалог М. Ю. Лермонтова и Дурылина уже исследовался учеными⁸⁴⁰. Наиболее содержательные замечания высказаны А. И. Резниченко, указывавшей, что «в М. Ю. Лермонтове за “грубою корою” поверхностного байронизма, — который, кажется, только и понятен исследователю-позитивисту, — скрыт тонкий мистик, охваченный теми же видениями, что были близки и знакомы самому С. Н. Дурылину»⁸⁴¹. Она указывает на то, что антропологическим видением было видение М. Ю. Лермонтову не только демона, но и ангела, отмечая важность в мистическом опыте соловьевских и платонических онтологических моделей. Это было центральной темой размышления Дурылина, думающего о человеке под углом зрения его пути к подлинному бытию. Рассмотрено также и новаторство Дурылина в описании важного лермонтовского поиска души Природы. Автор рассматривает как ранние статьи Дурылина «Судьба Лермонтова», так и более поздние работы — «В своем углу» (1924–1942), «Лермонтов и Врубель» (1941). С. М. Телегина более подробно анализирует специфику религиозного восприятия Дурылиным творчества поэта, опираясь в основном на ранние его статьи «Россия и Лермонтов» (1916), «Судьба Лермонтова» (1928) и отчасти книгу «В своем углу». Также здесь предложена справедливая, с нашей точки зрения, оценка советских исследований Дурылина о М. Ю. Лермонтове⁸⁴², прежде всего отражающая внутреннюю духовную драму писателя, который не мог в полноте представить свою концепцию лермонтовского творчества в современных ему «структурах повседневности»: «Работая в советские годы в жестких идеологических рамках, Сергей Николаевич не всегда мог быть искренним в своих исследованиях о Лермонтове. Обильно цитируя В. Г. Белинского, Н. А. Добролюбова, Н. Г. Чернышевского в издаваемых книгах, в это же время в своем потаенном дневнике он их остроумно называет “семинаристами русской литературы”. Ни разу не мог Дурылин сослаться на К. Н. Леонтьева, В. В. Розанова, В. О. Ключевского, П. П. Перцова, которых любил и уважал, а их работы ценил очень высоко»⁸⁴³. Однако сумел дать в этих работах очень ценные сведения для филологов. Например, комментарий Дурылина к «Герою нашего времени»⁸⁴⁴ (1940) является одним из лучших и сегодня.

Мы не можем не отметить тот факт, что «потаенная» проза «своего угла» создавалась одновременно с теми советскими работами, которые печатались. Именно этот факт может быть воспринят двояко: как неуместный компромисс или мудрое примирение с советскими «структурами повседневности»? Все-таки мы склоняемся к мысли о том, что это было примирение... Но так ли легко оно достигалось? Писатель в Болшеве вел уединенную жизнь. «Не стремился к публичности. Был очень осторожен в отношениях с духовно не близкими личностями»⁸⁴⁵. Есть и другие свидетельства: «Сохраняя и оберегая свою внутреннюю свободу, независимость суждений, Сергей Николаевич не мог не испытывать страха перед продолжавшимися репрессиями, которые касались людей, близких ему по духу. Георгий Борисович Ефимов (сын Рины Нерсесовой) в своих воспоминаниях пишет, что у Дурылина мог начаться сердечный приступ, когда он видел человека в форме, идущего по их тихому переулку. Этот страх ожидания ареста, видимо, не оставлял его всю жизнь. И не случайно многие документы, работы Дурылина перепечатывали в трех экземплярах и один из них хранили не дома»⁸⁴⁶.

Однако несомненно, что самым ценным свидетельством о Лермонтове является именно текст книги «В своем углу», к которому также уже обращались исследователи, в частности И. В. Мотеюнайте в статье «Лермонтов в творческом наследии С. Н. Дурылина»⁸⁴⁷. Литературовед делит упоминания о поэте на три группы: первая — «это объяснение своего очарования поэтом», вторая — типологическая, которая воссоздает «картину литературного процесса», и, наконец, третья — размышления Дурылина «о самом творчестве Лермонтова». Исследовательница приходит к вводу, что Лермонтов был близок Дурылину «цельностью натуры, “непрофессиональным” социальным положением в писательском лагере, постоянством работы над своими текстами. <...> Он своей “звездностью” и религиозностью вполне отвечал представлениям Дурылина о назначении литературы — утолять религиозную жажду человека»⁸⁴⁸. Однако самое интересное резюме И. В. Мотеюнайте, на наш взгляд, заключено в интересном вопросе Дурылина о дорогом и личном: «...как же это могло случиться, что *мальчик*, писавший плохие стихи, как почти все мальчики известного круга, образования и развития писали их в 20-х гг., вдруг сел да и написал “Ангела” — где прорвался к Платону, к его Элладу Мысли, к Дантовой силе и нежности, как

же это случилось?»⁸⁴⁹ Автор справедливо замечает, что, возможно, Дурылин «не считал ответы на подобные вопросы возможными в рамках научного дискурса»⁸⁵⁰. Именно так, именно *научного* дискурса! Исследователь совершенно права! Ответ на этот вопрос, как и на многие другие, с нашей точки зрения, лежат в другой плоскости, в той, которая предлагает изучить поведенческий текст.

Подход к рассмотрению и описанию творчества и личности М. Ю. Лермонтова именно такой же, как и к В. В. Розанову. Мы не зря объединили их в одном разделе нашей работы. Здесь этот дурылинский «метод» еще выразительнее, так как с В. В. Розановым Дурылин был знаком все же лично, а от М. Ю. Лермонтова его отделяло целое столетие. Несмотря на это, он пытается создать личностный портрет, портрет не только писателя, но прежде всего *человека*, близкого ему, путем описания внешности, поведения и, что очень важно, бытия личности: «Лермонтов — для меня вечный возврат к себе, в свое “родное”, в какую-то сердцевину...»⁸⁵¹ Поэтому в совокупности это может быть представлено как поведенческий текст. Через поданные таким образом элементы биографии, портрет мы можем ответить на самые важные вопросы Дурылина.

Этот подход объясняет, почему автор книги подчеркивает в тексте «Углов» важность зрительного образа М. Ю. Лермонтова: «Я все думаю о Лермонтове, — нет, не думаю, а как-то живет он во мне. В Муранове я видел с детства по рисункам мне известный его портрет — ребенком. Он писан крепостным живописцем, — и, смотря на него, веришь, что глаза Лермонтова, которым имя Грусть, у ребенка и у взрослого человека остались те же, — те самые, что видели — По небу полуночи ангел летел... Ни у одного из русских поэтов нет таких глаз. И откуда им быть?»⁸⁵² Или в 1926 г. делает запись: «Как о невозможном счастье, мечтал я о том, чтоб увидеть Лермонтова и Леонтьева живых»⁸⁵³. Несколько позже опять возвращается к этому: «А то, что я видел Льва Толстого, это не так уж важно, поменялся бы охотно с тем, кто знал денщика Лермонтова»⁸⁵⁴. Мотив телесности переходит земную грань и продолжается в загробном пространстве, что уже само по себе очень значимо: «Если б я верил в прямую встречу за гробом, — какую встречу? — такую, чтобы это было не толстовское «слияние в Отце», не эфирное, нематериальное общение «духов бесплотных», а в такую, чтобы

узнать лицо, почувствовать запах, такую, чтобы заметить свет и тепло глаз (у каждого человека — особые) и родинку на щеке, — если б верил в такую встречу за гробом, я бы Лермонтова там сразу узнал и ничему бы не удивился...»⁸⁵⁵ Или еще поразительнее: «Я его ясно представляю себе физически, — до подробностей тела, — до черт телосложения, до мускулов груди, ног, плеч, живота»⁸⁵⁶. Наверное, можно предположить, что этот аспект дискурса настолько значим для автора, что через внешний портрет, физическое ощущение «присутствия» поэта как проекции его бытия Дурылин пытается проникнуть и в тайны его писательской лаборатории... Это можно предположить уже лишь потому, что даже поэзия для него «ладья живая»⁸⁵⁷. В неопубликованном фрагменте «Углов» он запишет ценнейшее свидетельство: «Поэт — *всегда* тот (и только тот!), кто “одним толчком” может “столкнуть” ее с вязких песков бывания на волны подлинного бытия. <...> “Ладья” может быть светлая, как у Пушкина, лазурная, как у Фета, голубая с черным дном, как у Лермонтова, черная, как у Леопарди, белая, желтая, зеленая...»⁸⁵⁸ Цвет, цветовая символика здесь выражает самый дух и образ, суть поэзии и ее смысл. Гармоничный образ мира в поэзии Пушкина поэтому светлый, а у Лермонтова с его разорванностью между ангельским и бесовским (Дурылин считал тему борьбы ангела и беса главной у поэта) ладья голубая (цвет ангельских сил) с черным дном (черный — символическое выражение демонического начала). Это путь к подлинному бытию Дурылин как автор книги и прослеживает у М. Ю. Лермонтова как у настоящего и самого талантливого, по его мнению, поэта. Ведь он не раз выражал надежду на то, что загробная участь М. Ю. Лермонтова — благая... Все это было близко самому Дурылину, отсюда и субъективность некоторая, преувеличивающая роль религиозного начала в творчестве поэта, и сосредоточенность на борьбе в его душе и в образах его героев демонического и ангельского. О религиозном начале у Лермонтова подробно писала в указанном исследовании С. М. Телегина.

Однако несмотря на субъективный подход, Дурылин раскрыл перед нами те аспекты личностного самоопределения М. Ю. Лермонтова, которые не подвергались ранее исследовательскому рассмотрению. Но изучение М. Ю. Лермонтова стало и вечным возвратом к себе, в поэте он часто видел свое отражение. Таким образом, итогом применения избранной дискурсивной стратегии

Дурылина, которая формирует поведенческий текст, становится созданием личностного портрета В. В. Розанова и М. Ю. Лермонтова. Однако если, говоря о В. В. Розанове, у автора получилось описать и выразить объективный образ, то восприятие М. Ю. Лермонтова во многом субъективно и скорее приоткрывает нам многое о самом авторе книги.

7.3. С. Н. Дурылин о повести А. С. Пушкина «Капитанская дочка»: проблемы ценностной интерпретации⁸⁵⁹

Конечно, фигура А. С. Пушкина также с детства, с самых ранних лет, приковывала внимание Дурылина, частотны упоминания о поэте и в итоговой книге, в «Углах». Пересматривая историю литературы на ее страницах, писатель касается прежде всего оценки творчества тех художников слова, которые составляют определенные вехи ее истории. Для Дурылина, вслед за В. В. Розановым, А. С. Пушкин был началом новой литературной эры, «нашим всем» и нравственным камертоном... В данном исследовании мы покажем специфику оценки Дурылиным наследия поэта на одном примере — анализе автором повести «Капитанская дочка». Это традиционный для писателя пример использования парадоксальной стратегии: разрушая шаблонное восприятие пушкинского произведения, дать новый способ прочтения и показать новый путь интерпретации известного текста.

Вопрос о ценностных интерпретациях пушкинской повести «Капитанская дочка» уже ставился в литературоведческой науке. Так, в статье В. Е. Хализева «Типология персонажей и “Капитанская дочка”»⁸⁶⁰ автор не только прослеживает историю интерпретаций повести в советском и современном литературоведении, но и выделяет литературные «сверхтипы», наднациональные и надэпохальные, основываясь именно и прежде всего на ценностных ориентациях и установках действующих лиц. Под ценностной же ориентацией персонажа ученый предложил понимать устойчивый стержень сознания и поведения людей: «Персонажи характеризуются с помощью совершаемых ими поступков (едва ли не в первую очередь), а также форм поведения и общения (ибо значимо не только то, что совершает человек, но и то, как он при этом себя ведет), черт наружности и близкого окружения

(в частности, — принадлежащих герою вещей), мыслей, чувств, намерений. И все эти проявления человека в литературном произведении (как и в реальной жизни) имеют определенную равнодействующую — своего рода центр, который М. М. Бахтин называл ядром личности, А. А. Ухтомский — доминантой, определяемой отправными интуициями человека. Для обозначения устойчивого стержня сознания и поведения людей широко используется словосочетание “ценностная ориентация”. <...> Ценностные ориентации (их можно также назвать жизненными позициями) весьма разнородны и многоплановы. Сознание и поведение людей могут быть направлены на ценности религиозно-нравственные, собственно моральные, познавательные, эстетические. Они связаны и со сферой инстинктов, с телесной жизнью и удовлетворением физических потребностей, со стремлением к славе, авторитету, власти»⁸⁶¹.

Так, ученый выделяет в повести в образе Емельяна Пугачева авантюрно-героический сверхтип и показывает его неоднозначное толкование. Отвергая пафос советских литературоведов, «которые говорили о пушкинском Пугачеве восторженно», В. Е. Хализев утверждает, что «он рисуется автором как человек не только трагически обреченный, но и непоправимо виновный, которому следовало бы покаяться»⁸⁶². Такому типу героя исследователь противопоставляет тип житийно-идиллический, воплощенный в образах Гриневых и Мироновых: опираясь на бытующие в философии нашего века термины, скажем, что персонажи данного ряда характеризуются неотчужденностью от реальности и причастности окружающему; что их сознанию свойственна «доминанта на другое лицо» (А. А. Ухтомский); что их поведение строится на начале «не-алиби в бытии» (М. М. Бахтин) и является творческим при наличии «родственного внимания» к миру (М. М. Пришвин)⁸⁶³. Именно этим героям в советское время, как свидетельствует В. Е. Хализев, уделялось мало внимания. Более того, их характеризовали часто негативно, как и саму повесть в целом. Например, М. И. Цветаева Савельича назвала дураком, а Машу — дурой⁸⁶⁴. Ученый в данной статье выделяет и обзорно рассматривает совершенно другие интерпретации пушкинской повести, предложенные В. В. Розановым, М. А. Булгаковым, М. М. Пришвиным, «краткие и бесхитростные», но гораздо более весомые, объединенные акцентуацией образа гармонии родного дома, «утверждения мира в гармонической простоте»

(М. М. Пришвин). Отдельно выделяет ученый дневниковую запись Дурылина из книги «В своем углу», где выражается сожаление, что историки русской литературы «прекрасно обходились без “Капитанской дочки” с ее скромными героями»⁸⁶⁵. Представляется актуальным рассмотреть совершенно не исследованные интерпретации Дурылиным пушкинской повести и ее героев по материалам книги «В своем углу». В частности, именно Дурылин в 1924 г. указывает на то, что до 90-х годов XIX в. (Черняев) у нас не было ни одной критической статьи о «Капитанской дочке». Почему? Потому что эти «двигатели и силы» нисколько за 60 лет не были заинтересованы в том, чтобы была эта статья или исследование о лучшем русском романе. Почему не были заинтересованы? Потому что «судить о литературе, как о политической экономии» (выражение Пушкина) «Капитанская дочка» не давала решительно никакого повода. И «история русской литературы» — так называемая история — прекрасно обходилась без «Капитанской дочки» с ее скромными героями, а о Рудине, Базарове, о «темном царстве», о всяких «лучах» в этом царстве и об ожидаемом «настоящем дне» было уже (к 90-м гг.) полным-полно и в «критиках», и в «историях литературы». Еще бы: там можно было «судить о литературе, как о политической экономии»⁸⁶⁶.

Таким образом, Дурылин как критик и литературовед ясно формулирует очень важную мысль: ценностный смысл пушкинской повести не в выяснении «правильной» политической позиции, а совсем в другом, чему долгое время в литературоведении не находилось места, — гармонии и целостности личностного бытия. Говоря о своеобразии героев пушкинской повести, Гриневе и Марии Ивановне, Дурылин словно предвосхищает хализевскую интерпретацию. В «Углах» писатель выделяет тип «дурака», который, в отличие от «умника», действительно «устремлен к ладу, порядку, гармонии в собственной жизни и непосредственно близкой ему реальности»⁸⁶⁷. «Он-то и построил Россию. Он был дурак и не рассуждал, выгодно ли ему, Ивану, ее строить и протягивать до Чукотского Носа, да еще и за Чукотский Нос, к американским индейцам. Даже и на пальцах никогда не пытался счесть, выгодно ли ему, Ивану, тянуться до Арарата, есть ли расчет для него забираться на Шпицберген. Он был работящ, добр, умен и верующ. Дурак — это Кутузов и Каратаев, прогнавшие Наполеона, Соня и Наташа (“Война и мир”), герои “Капитанской

дочки” с Гриневым и Марьей Ивановной, Максим Максимыч (“Герой нашего времени”; не Печорин, а Максим Максимыч завоевал Кавказ), это — няня (у всех, у Пушкина, и у умника Александра Ивановича [Герцена], известного [неразборчиво]), Евсей и сам Сережа у С. Аксакова. “Умник” — это Чацкий, Онегин, Печорин, Александр Иванович, чеховские интеллигенты, Верховенские»⁸⁶⁸. Сравнивая Гринева с образом «дурака», Дурылин, таким образом, интерпретирует путь героя как путь сказочного Иванушки-дурачка, который проходит свой путь испытаний, прежде чем получить обещанную награду. В случае с Гриневым это спасение возлюбленной Маши, которое становится возможным после нескольких драматических испытаний героя. В таком контексте очевидно, насколько умен дурылинский «дурак» и насколько проигрывает в сравнении с ним «умник» и подобные ему вышеназванные умники.

Во второй книге «Углов» (1924) Дурылин, говоря о том, что пушкинская повесть «не устарела ни в чем ни на йоту: мало сказать, не устарела — это произведение будущего, всегда будущего, ибо в настоящем нет ничего, что бы на 100 000 в<ерст> приближалось к нему»⁸⁶⁹, выражает свое понимание истинного, настоящего творчества и одновременно его цель. «Пушкин писал ни для кого. “Цель поэзии — поэзия”, — говорил он. Он писал, потому что писал. В “Капитанской дочке” чувствуется, что — “никто” — все, для кого пишет Пушкин; ни по чьему адресу — там Пушкин не говорит ни слова; от этого — никто там не мешает Гриневу быть Гриневым, Пугачеву — Пугачевым и Екатерине II — Екатериной II. Уже у Толстого в “Войне и мире” кроме Кутузовых, стариков Болконских и др. есть еще “некто”, постоянно присутствующий и мешающий, он есть в Пьере, есть в Андрее: это сам Толстой, рассуждающий, поучающий, спорящий (с Пьером в сцене с Лаврушкой). Но большие романы Тургенева, очерки Щедрина, рассказы Успенского, комедии Островского — все писаны для “кого-то”, и этот “кто-то” постоянно в них присутствует, авторы постоянно имеют его в виду, считаются с ним, обращаются к нему, говорят в его сторону. <...> Писать ни для кого — это, собственно, и значит быть художником, а писать решительно ни для кого, как писаны “Капитанская дочка”, “Медный всадник”, “Каменный гость”, — значит быть великим художником»⁸⁷⁰. Настоящее искусство для Дурылина объективно, лишено каких-то сугубо прагматических установок, не зависит от политической

обстановки своего времени и не ориентировано на мнение потенциального читателя или литературного критика. Следует полагать, что, подчеркнуто отказываясь от ориентации на какого-либо читателя, Дурылин не оспаривает «концепцию адресата» и ее дальнейшее развитие в школе «рецептивной эстетики». Для Дурылина важно акцентировать «самоустранение» автора из произведения искусства, для того чтобы «услышать» бытие, изобразить его вечные законы. Поэтому подлинное литературное произведение не теряет своего значения в контексте «большого времени». Здесь автор всего лишь «посредник», тот, кто может художественно воссоздать действительность, а не моделировать ее. Поэтому Толстой, с точки зрения Дурылина, своеобразно «мешает» именно тем, что присутствует в тексте, привнося сиюминутное, субъективное «свое» в изображение объективной реальности. Такая оценка проясняет следующее утверждение Дурылина: «Если б от меня зависело, что сохранить при гибели всей русской литературы — всю ли “Войну и мир” или лишь одну страничку из “Капитанской дочки”, я бы, нимало не колеблясь, сказал: “Одну страничку”»⁸⁷¹.

В чем же все-таки «особость» этого произведения для Дурылина? Говоря о том, что это «произведение будущего, всегда будущего», писатель указывал, как нам представляется, не только на его вечное значение в истории русской литературы, но и пояснял ядро этого значения: христианское по духу содержание. Здесь автор использует свой излюбленный прием обратнопереспективного мировидения, называя его «волшебным фонарем», о котором пишет в другом фрагменте «Углов». Он применяет прием «обратной перспективы» в литературно-критическом анализе, говоря в 1926 г. о лицейских воспоминаниях Пушкина 1815 г., о воспетой в «Евгении Онегине» похвале Державина. «Мы эти воспоминания, созданные при свете волшебного фонаря, золотящего невозвратимую картину отрочества, принимаем за описание события действительного. И в прозе у Пушкина — тот же волшебный фонарь: “Державин хотел меня обнять. Я убежал. Меня искали, но не нашли”. Сколько движения, всем приметного, всем, кто был на волшебном экзамене, — гостям, учителям, родителям и больше всего, конечно, самим ученикам, сверстникам счастливец, читавшего “Воспоминания в Царском Селе” <...> Но вот оказывается, что все это изображено с обратной перспективой <...> Так ли уж подставлял ухо Державин? Так

ли уж все бросились искать убежавшего кудрявого мальчика?»⁸⁷² Далее Дурылин приводит описание этого же события сверстником и товарищем Пушкина, лицейским поэтом А. Д. Илличевским. В описании, на которое ссылается Дурылин, нет ничего о восхищении Державина пушкинским стихотворением. «Если б все это было <...> в прямой и точной действительности с ее простою перспективой — возможно ли бы предположить, что лицейский товарищ, сверстник-поэт, мог не упомянуть ни одним словом о таком сверхсобытии, случившемся у него на глазах на экзамене с товарищем-стихотворцем, не упомянуть в письме к причастному литературным интересам товарищу? <...> На другой-третий день после экзамена Илличевский просто описывал все, как было в действительности, с самой прямой и обыкновенной перспективой, — а Пушкин через два десятка лет — все золотит и множит “обратной перспективой” воспоминания, а мы эту его “обратную перспективу”, являющуюся для нас еще более далеким воспоминанием о золотом периоде русской поэзии, еще более золотим и множим, — и, представляя все в волшебном фонаре, верим, что видим все в действительности»⁸⁷³.

Здесь Дурылин использует термин «обратноперспективное мировидение» с эстетической точки зрения, как «инструмент», позволяющий объяснить субъективность человеческого восприятия. Само содержание этого понятия, как оно трактовалось в теории искусства, здесь не затрагивается. К этому Дурылин приходит позже, в 1927 г., в седьмой тетради «Углов». Он переводит понятие из эстетического ряда в содержательный. Обратная перспектива здесь призвана действительно открыть читателю иные, ранее не рассмотренные стороны произведения, «показать» вечные христианские смыслы, посмотреть на содержание произведения «с точки зрения вечности». Эту точку зрения предполагает прием обратной перспективы, который используется при написании икон для «изображения неизобразимого» небесного мира. Именно эта, обратная сторона произведения открывается в «дурылинском углу», где читателю почти запросто предлагается почитать «Капитанскую дочку» за чертой жизни. «Представьте себе, что умер некий человек, страстно любивший Пушкина, всю жизнь перечитывавший “Капитанскую дочку”, — ну, хоть бы — и при том веровавший в бессмертие души, — ну, хоть бы “Страхов”, — и, веря в то, что он и за гробом будет жить, — приказал бы положить с собою “Капитанскую дочку”».

Можно ли представить? Не только не представишь, но рассмеешься! Читать за гробом “Капитанскую дочку”! Но отчего не представить: оттого ли, что за гробом не полагается читать “К[апитанскую] д[очку]”, или оттого, что у нас нет и на 1/1000 той веры-уверенности в загробной жизни, какая была у египтян? “Капитанскую дочку” можно заменить проповедями Филарета, “Последними днями Иисуса Христа” Иннокентия, “Алфавитом духовным” Дмитрия Ростовского, “О небесной иерархии” Дионисия Ареопагита... Если нельзя читать на том свете Пушкина, то ведь Дионисия Ареопагита, описывающего имена и лики ангельские, надеюсь, можно? Не грех? И вот бы и взять, — пусть наивно, пусть по-детски (дети не расстаются с любимыми вещами и засыпают с куклами и собачками, т. е. берут их с собой из этой жизни, дневной, в ту жизнь, жизнь сна, ночную, в которую уходят сами), — вот бы и взять с собою в несомненный путь — любимое и нисколько не противоречащее этому пути — Ареопагита или Филарета, а кто погрешнее — то и “Капитанскую дочку” или лермонтовского “Ангела”, — взять с несомненностью и с полнейшей убежденностью в своем бессмертии, в продолжении моей жизни там, за гробом, — с той же убежденностью, с какою чеховский деревенский батюшка, идя в засуху на поле служить молебн, брал с собою дождевой зонт, чтобы на обратном пути с поля не замочил дождь»⁸⁷⁴.

Для интерпретации сюжетов об иконах в художественном тексте В. В. Лепяхин разработал термин «иконичность», обозначающий целое направление современной иконологии как «учения об иконе, о церковном образе»⁸⁷⁵. (Сразу заметим, что с иконическими знаками Р. Пирса данный термин соотносится лишь омонимически). В греческом языке слово «икона» имеет несколько значений, основными из которых являются «изображение» и «мысленный образ». «Слово “икона”, как видим, по-гречески обозначает и материальное (изображение), и духовное (мысленный образ) в их органической неразрывной взаимосвязи»⁸⁷⁶. Самое короткое, точное и емкое определение иконы следующее: икона есть видимый образ невидимого Первообраза. Подчеркивая в иконе единство видимого и невидимого, В. В. Лепяхин говорит об иконичном образе, соединяя понятия «икона» (видимое) и «образ» (невидимое). Термин «иконичность» применяется не только к живописи как одному из видов изобразительного искусства, но понимается в более широком смысле как

принцип, утверждающий двуединую образную природу бытия. «В иконичном изображении подчеркивается визуальная двуплановость, за которой стоит представление о принципиальной двуплановости онтологически единого в целом, но антиномичного мира. Существует мир явлений (это, скорее, не субстанциональная, а иллюзорная в силу соотнесенности со временем, а не с вечностью реальность), и наличествует гораздо более значимая сакральная сфера, которую можно узреть и к которой можно приобщиться»⁸⁷⁷. Поэтому иконичный образ есть всегда двуединство видимого (икона) и невидимого (образ), Божественного и человеческого, земного и небесного.

Над проблемой иконичности художественного произведения работает немалая группа исследователей (И. А. Есаулов, В. В. Лепяхин, О. В. Сергеева, С. В. Шешунова, М. Ю. Шкуропат и др.), что указывает на актуальность и перспективность данного направления в современную эпоху. Применение принципа иконичности в литературоведческом анализе предполагает рассмотрение произведения и его образов в том ключе, который предлагает икона, — в обратной перспективе. Напомним, что обратная перспектива — система особых приемов организации изображения в иконе. Как указывал о. Павел Флоренский в работе «Обратная перспектива», если прямая перспектива передает стремление искусства максимально соответствовать в подражании видимым формам предметов, то обратная перспектива уводит от самих вещей в мир первообразов. Функциональная значимость обратной перспективы для литературоведения проявляется в открывающейся исследователю возможности сознательно поставить себя как бы в пространство перед «окном» иконы, открывающей иной мир, скрытой за видимыми сюжетными проявлениями, и приложить сущностные смыслы событий Священной истории к исследуемой событийной линии, в результате чего открывается не изведанная ранее «обратная» сторона произведения. Предлагая читателю в качестве вечного чтения «Капитанскую дочку», Дурылин пытается «вскрыть» ранее не акцентировавшийся глубинный пласт произведения: прочтение поведи в свете православной аксиологии.

В современном литературоведении на это обратил внимание И. А. Есаулов, который впервые указал, что «пушкинское произведение может быть понято как эстетический образец следования

православной этике»⁸⁷⁸. Желание Гриневых приютить бедную сироту Марию Ивановну, подчеркивает христианское единение людей. «Мы видим не холуйское заискивание перед богатым и удачливым, а христианскую помощь неимущему и нуждающемуся»⁸⁷⁹; «Марья Ивановна принята была моими родителями с тем искренним радушием, которое отличало людей старого века. Они видели благодать Божию в том, что имели случай приютить и обласкать бедную сироту»⁸⁸⁰. Даже почти во всем виновный Пугачев запрещает своим подчиненным обижать сироту и тем самым вписывается в нравственный этический канон. Разумеется, в мире, основывающемся на христианских ценностях, «детский тулуп, подаренный бродяге, избавлял от петли». Пугачев замечает Гринева как «государь»: «Я помиловал тебя за твою добродетель», хотя «ты крепко предо мною виноват». Маша Миронова у государыни «приехала просить милости, а не правосудия»⁸⁸¹.

Даже плутоватый урядник Максимыч, заявляющий Гринева будто бы совершенно всуе: «Вечно за вас буду Бога молить», — впоследствии, передавая письмо из Белогорской крепости, деятельно помогает герою в спасении Маши Мироновой после вопроса, убеждающего в несуетности его обещания («Как вас Бог милует?»). Тем самым этот персонаж как бы невольно — точнее же, авторской волей — вступает в круг соборного единения. Стало быть, «противоборствующие военные лагеря являются лишь видимым и поверхностным (не субстанциальным) моментом, а невидимым, но доминантным становится как раз иной — соборный тип единения: казак молится за своего непосредственного военного противника. Именно поэтому Дурылин, на наш взгляд, позволяет себе столь парадоксальные сравнения пушкинской повести с проповедями Филарета, «Алфавитом духовным» Димитрия Ростовского и другими христианскими произведениями. Не следует, на наш взгляд, искать здесь своеобразный интертекстуальный код, это, скорее, попытка акцентировать «совершенно другую сторону произведения», открывающуюся читателю с обратноперспективной позиции. Данная трактовка повести Дурылиным, как нам представляется, не отменяет существующие литературоведческие прочтения повести (Ю. М. Лотмана и других исследователей), но дополняет их, расширяя спектр возможных интерпретаций произведения.

7.4. И. А. Бунин глазами С. Н. Дурылина⁸⁸²

Вопрос о творческих связях Дурылина и И. А. Бунина почти не затрагивался учеными.

В итоговом произведении Дурылина — книге «В своем углу» (1924–1942) — автор осмысляет личность и творчество своего современника Ивана Бунина. В частности, Дурылин упоминает о возможных встречах с И. А. Буниным в «Обществе свободной эстетики» и «Литературно-художественном кружке»⁸⁸³. А в ответах на письма В. К. Звягинцевой Дурылин восторженно отзывался и о поэзии И. А. Бунина: «И не обвиняйте меня, что я не хочу знать “современных поэтов”. Мне не “волнительны” ничуть Сельвинский и Антокольский, но не отказано никем в прозвании “современные” поэтам Бунину, Ходасевичу, Цветаевой, Ахматовой, Есенину, Парнок, Волошину, Звягинцевой: от все них я получал и получаю счастье “лирического волнения”»⁸⁸⁴.

Также близки Дурылину и прозаические вещи И. А. Бунина. Однако центральный образ и бунинского, и дурылинского творчества — образ России — был представляем по-разному. Например, именно по отношению к тому образу России, который воссоздается в творчестве того или иного художника, Дурылин пишет о «сказочных» писателях и о «неизбежных». «Есть сказочные русские писатели: Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Фет, К. Леонтьев (восточные повести). В существование их в России едва веришь. Смотришь на липкую октябрьскую черноземную грязь, на старые заборы, на завалившиеся избы в деревнях, на каланчи и бывшие “присутственные места” в городах, на заплеванные хмурые полустанки, из каждой щели которых глядит белесая вошь, слышишь “мать твою” во все предметы видимого и невидимого мира, видишь широкие скулы, курносые обрубки, сенные бороды, бесцветные глаза, задыхаешься от густого, тягучего, черно-серого облака махорки, плывущего над Россией, обоняешь отвратительный рвотный запах самогона — и понимаешь, откуда взялись Салтыков-Щедрин, Помяловский, Глеб Успенский, Горький, Некрасов (и их критические alter ego — Чернышевские, Добролюбовы, Скабичевские и проч.); *должны* были быть! *не могли* не быть! *неизбежны* — при махорке, “матери твоей”, воши, “присутственных местах”, завалившихся избышках, широких, землистых скулах! Критики, говорят, объясняют писателей.

Вот также махорка, вошь, самогон, сенная борода и прочее *объясняют* Глеба Успенского, Горького и проч., и проч. До Ив. Вольнова и “Деревни” Бунина (а также и всех критиков, их объясняющих). Вполне понятно. Но Пушкин, но Лермонтов, но Тютчев, но Фет, но К. Леонтьев — откуда? Кем и чем объяснить “Каменного гостя”, “Ангела”, “Silentium”, “Измучен жизнью”, “Пембе”? Сказка. Чудесная сказка, снившаяся России. Сказочные писатели»⁸⁸⁵.

В этих словах Дурылин почти прямо упрекает «неизбежных» писателей в пристрастии к описанию неприкрытой русской действительности без внимания при этом к «душе» России, понимания ее особого пути развития, порывов к идеалу и в то же время беспощадной правды жизни, где возможны самогон, махорка. Особо выделяет автор бунинскую «Деревню».

И. А. Бунин, создавая «Деревню», задумывался о том, сможет ли простой народ быть духовной опорой России, той силой, которая в состоянии преодолеть бытующую косность. Как замечает М. А. Кочеткова, «господствующим и пронизывающим все структурные составляющие художественного пространства “Деревни” становится бытовое пространство. Проведенный анализ локусов Дома, Сада, Ярмарки показывает, что быт, проникая в эти традиционно “благополучные” для человека пространственные центры, видоизменяет их функциональные назначения, превращая их в средоточие нелепых и абсурдных сторон деревенской жизни. Дом становится местом темным, неудобным, тесным, грязным, ассоциирующимся с “клеткой”, в которой человек “заключен” до конца дней своих. Сад, лишенный в дурновском пространстве “райского” очарования, становится местом казни, надругательства и глумления над красотой. Ярмарочный локус, утрачивая признаки “веселого места”, превращается в пространство, где обнажаются все “язвы” дурновской (а вслед за ней и российской) действительности: толпы слепых, убогих, нищих; гомон, многолюдство, пыль, грязь, неистово-яростные пляски мужиков»⁸⁸⁶.

Поэтому в мемуарах Дурылин выделяет и выписывает именно разговор Кузьмы и Тихона о России: «У Бунина в “Деревне”: — Нам, брат, видно, не до этого. “Поживи-ка у деревни, похлебайка — серых щей, поноси худых лаптей!” — Лаптей! — едко отозвался Кузьма. — Вторую тыщу лет, брат, таскаем их, будь они трижды прокляты. Вторую тыщу живем, гу? Растрепавши.

На черта воду возим. А кто виноват? На этот? Скажу: пора бы и постыдиться все на соседа да на соседа вину валить! Татары, видишь ли, задавили. Мы, видишь ли, народ молодой! Да ведь и там-то, в Европе-то, тоже давили немало — монголы-то всякие. Авось и германцы-то не старше нас... Ну, да это разговор особый!»⁸⁸⁷ Здесь устами Кузьмы звучит мысль автора об осознании простым народом своих неправд. В этом Бунин созвучен Дурылину, признававшему, конечно, эту правду, эту мысль о покаянии русского народа. Он, как бы споря с Буниным, показывает образы простых людей, составляющих здоровое ядро русской нации: «В русской литературе есть собственно два главных типа: умник — и дурак. Дурак ведет свое происхождение от Иванушки-дурачка. Он-то и построил Россию»⁸⁸⁸. Вот эти простые люди, постигающие истину жизни не умом, а сердцем, для Дурылина являются типично русскими, поэтому он, описывая Россию, избегает крайностей, не замыкаясь в «дурновском» пространстве.

Дурылин, не соглашаясь с позицией Бунина в «Деревне», показывает в книге «В своем углу» образы простых людей, составляющих здоровую основу русской нации. Их писатель объединяет в отдельный литературный тип — тип дурака. Поэтому писатель если и не осуждает И. А. Бунина, то считает созданный им образ России в «Деревне» несколько односторонним и неполным, не дающим выхода к лучшему бытию. Однако в этом не стоит искать неприятия творчества и личности И. А. Бунина, ведь Дурылин мог быть, ввиду культурной изоляции и «внутренней эмиграции», незнаком с очень значимой для И. А. Бунина более поздней книгой, романом «Жизнь Арсеньева» (1933). Именно здесь наконец взгляды И. А. Бунина на прошлое России, ее образ могли бы найти отклик в воспоминаниях Дурылина. В этом романе, как и в мемуарной книге «В своем углу», появляется, несмотря на трагическую правду в описании России, лиризация событий русской жизни, поэтизация родного для писателей мира. Чувство любви к Родине позволяет, замечая в своем предмете даже неприятное и не закрывая глаза на него, как уже отмечалось исследователями, все-таки принимать его как родное и потому «очаровательное». Так, при изображении милой сердцу Бунина уездной России «очаровательными» становятся неприглядные картины: «привлекательно воняло навозной жижей и свинными закутами»⁸⁸⁹. В романе «Жизнь Арсеньева» устами своих героев автор выражает чувство гордости за родину: «Гордость в словах

Ростовцева звучала вообще весьма нередко. Гордость чем? Тем, конечно, что мы, Ростовцевы, русские, подлинные русские, что мы живем той совсем особой, простой, с виду скромной жизнью, которая и есть настоящая русская жизнь и лучше которой нет и не может быть, ибо ведь скромна-то она только с виду, а на деле обильна, как нигде, есть законное порождение исконного духа России, а Россия богаче, сильнее, праведней и славней всех стран в мире. Да и одному ли Ростовцеву присуща была эта гордость? Впоследствии я увидал, что очень и очень многим, а теперь вижу и другое: то, что была она тогда даже некоторым знамением времени, чувствовалась в ту пору особенно и не только в одном нашем городе. Куда она девалась позже, когда Россия гибла? Как не отстояли мы всего того, что так гордо называли мы русским, в силе и правде чего мы, казалось, были так уверены? Как бы то ни было, знаю точно, что я рос во времена величайшей русской силы и огромного сознания ее»⁸⁹⁰.

Как можно заметить, в данном утверждении Бунин отходит от привычного «я» и заменяет его соборным «мы», пытается отобразить и воссоздать реальный, а не субъективно-идеализированный образ России. Как отмечалось, «Бунину в “Жизни Арсеньева” удалось передать “симфоническую картину” России (Ф. Степун)»⁸⁹¹. Эта картина невозможна без передачи ощущения русской жизни как праздника и торжества: «Как забыть этот ночной зимний звон колокольчиков, эту глухую ночь в глухом снежном поле, то необыкновенное, зимнее, серое, мягкое, зыбкое, во что сливаются в такую ночь снега с низким небом, меж тем как впереди все чудятся какие-то огоньки, точно глаза каких-то неведомых, ночных, зимних порождений! Как забыть снежный ночной полевой воздух, холодок под енотовой шубой сквозь тонкие сапоги, впервые в жизни взятую в свои молодые, горячие руки вынутую из меховой перчатки теплую девичью руку — и уже ответно, любовно мерцающие сквозь сумрак девичьи глаза!»⁸⁹² Контрастные образы огня и снега, символизирующие торжество жизни, с одной стороны, и смертные (снежные) пелены умирания — с другой, призваны, наверное, отобразить исконный для русской ментальности концепт возможности воскресения, в каком-то смысле восстания России прошлой в историческом будущем. Ведь воскресения без смерти не бывает («еще не умрет, не оживет»). Очевидная здесь методологическая проблема соотношения в данном тексте художественной и исторической

реальности (русская жизнь: миф, модель или реальность?) уже ставилась в современном литературоведении⁸⁹³.

Нам кажется справедливым высказанная мысль о том, что «в бунинском романе <...> предстает Россия в ее целом, где подчеркиваемая внешняя неустроенность <...> не только не скрывается, но полемически — благодаря временной дистанции — поэтизируется и художественно эстетизируется. Дело здесь не в том, что Бунин, так сказать, привносит в эту прозаическую Россию его времени, в мир, который “в реальности” вовсе не поэтичен и социально напряжен — как художник — поэзию извне. Дело в том, что этот мир — родной для Бунина, что переживается им с особой остротой, может быть, еще и потому, что сам он оказался на чужбине. И именно потому, что эта реальность России для него родная, Бунин может увидеть и показать красоту и поэзию, ощутить счастье — в этой родной для себя реальности. Увидеть, показать и передать его нам — как читателям»⁸⁹⁴. Таким образом, в «Жизни Арсеньева» И. А. Буниным преодолевается неразрешимый трагизм «Деревни», односторонность в изображении русской жизни и России в целом. Полемизируя с И. А. Буниным по поводу изображения русской жизни в «Деревне», Дурылин не смог по известным причинам ознакомиться с «Жизнью Арсеньева», где автору удалось найти выход из тупика в поэзии воспоминания. Память И. А. Бунина отобрала именно то, что ее достойно, сущностное и верное. Дурылин, находясь во «внутренней эмиграции», продолжает диалог с И. А. Буниным. И удивительно, и вполне закономерно, что в мемуарной книге «В своем углу» Дурылин воссоздает имманентный бунинскому образ родины. Так же как и для И. А. Бунина, для Дурылина весьма важной и, возможно, определяющей становится тема памяти: «Писать — для меня — вспоминать. И жить — для меня — большею частью было: вспоминать»⁸⁹⁵.

Книга построена как воспоминание о прошедшем, о детстве и годах юности. В ней автор рассуждает о судьбах русской литературы и России в целом. Повествование структурировано по модернистскому принципу: не совсем поддающееся хронологии «лирическое воспоминание души» (как и у И. А. Бунина), окружающая обстановка и реалии (бытовые, культурные, литературные) почти не вошли в книгу. Они являются не центром, а фоном повествования. Ведь писательство для Дурылина — это взгляд на события с определенной временной дистанции. Одна

из важных тем «Углов» — судьба России, ее прошлое и будущее. Как лейтмотив во многих тетрадах книги напряженно звучит мотив умирания, гибели России. Революция 1917 г. осмысливается писателем как слом, катастрофа. Примечательно, что, размышляя о судьбах родины, автор обращается к изображению деревни, а не столицы (родной Москвы), ее быта, характера простого мужика. Именно народу, по мнению Дурылина, следовало быть основой русской нации, ее движущей силой. Со времен Кузьмы и Тихона мало что изменилось, мужик все тот же, та же и деревня. В 1927 г. в «Углах» автор описывает свое впечатление от путешествия в деревню: «...я увязал в грязи, в дебрях грязи, в болотах, в потоках, в капканах грязи. <...> А на протяжении трех верст — три деревни: что стоило бы сделать дорогу! Я вяз, я падал, полз, вставал, ругался, прилипал, отлипал, мучился — и думал антиславянофильские думы. Такой грязи по России тысячи верст во всех направлениях... И думать, что по такой грязи мы могли дойти до Константинопольской “Св. Софии” (славянофилы), до Тихого океана (Брюсов) — какое безумие! История русская увязла в грязи. Прилипла к грязи. По такой грязи дойти можно не до Царьграда или Тихого океана, а разве до ближайшего кабака, который — явный или тайный — есть в любой деревне. Царьград и Тихий океан ушли теперь, даже как мечтание, а кабак, — на время упраздненный, — опять вернулся и как вдруг засверкал огнями — электрифицированный: “Я здесь, я снова тут — до Царьграда далеко, а до меня близко: через улицу перейти”»⁸⁹⁶.

Царьград и кабак становятся полюсами, символами сакрального, метафизического (райское место) и профанного (образ пути в бездну) пространства. Царьград вспоминается здесь как образ идеала, заставляющий идти личность к совершенству. Именно он был определяющим в дореволюционной России. «Электрифицированный» кабак — образ современного псевдопространства, комически отображающий губительность, с точки зрения Дурылина, советского «прогресса». Однако писатель далек от идеализации дореволюционной России, в этом высказывании чувствуется понимание и более ранних, чем отношение к революции, ошибок интеллигенции. Дурылин отмечает хаос, внутреннюю деградацию и растерянность русского мужика. Ощущение писателем почти крайней черты одичалости народа, его внутренней пустоты передано в описании отношения к нецензурному слову: «И что-то есть

страшное в том, что одинаково “матерятся” Толстой и мужик, Горбунов и извозчик, — страшное и беспомощное: нежность — в грязи, грязь — в нежности, — и рядом холодное, через слово, “мать, мать, мать”. В простонародье самое отвратительное — это. От этого девушки бегут в монастырь. И вспоминается с тоской: грязь. Увяз воз. Лошадь пыжится и не может вывезти, и виновато поднимает уши, и в глазах с красными жилками стоят слезы, а мужик хлещет ее по глазам и орет: — Мать твою... А кругом гогочут. Это на Страшном суде вспомнится, — когда Россию будут судить, не забудется...»⁸⁹⁷ Образы воза, брички, телеги, упоминающиеся в тексте, становятся зачастую также символическими. Дурылин вводит метафорический образ «телеги истории», скрыто отсылая к гоголевской «тройке Руси» и выражая, по сути, те же надежды на воскресение былого величия родины: «Телега истории мчится быстро. У лошадей из-под копыт летит грязь, ибо ехать все время приходится по грязной и трудной дороге. Грязь всегда летит назад, а не вперед. Впереди все чисто и хорошо, назад — все грязно»⁸⁹⁸.

Надежды настолько хрупкие, что писатель не позволяет себе ничего конкретизировать даже в дневниковых записях. Одним из выразителей надежды на лучшее является образ снега. Как известно, снег, изображение России под снежным покровом было устойчивым мотивом у писателей-эмигрантов. Можно вспомнить хотя бы бунинский рассказ «Подснежник» и др. И у Дурылина снег становится едва ли не самым емким символом в данной книге. Нужно сразу отметить, что никаких пейзажей, кроме «снежных», у писателя почти нет. Ни одного лета, ни одной осени, ни одной солнечной весны (весна едва-едва наступающая)... Снег, метель, вьюга пронизывают все пространство «Углов» (I–XIV тетради). В книге более двадцати выразительных картин снежной зимы: «Снегосев. Искоса падает снег: тонкий, нежный, четкий. А уж первое марта. Снега всюду лежат на аршин <...> Снега и тишина»⁸⁹⁹. <...> Белое утро. Белые кучи снегу. И хочется сказать — белая тишина <...> Тихо-то, как тихо! Опять веришь в бытие тишины. Но не в душе у себя, а вот в этом снеговом покрове, неуходе зимы»⁹⁰⁰. Прежде всего, конечно, белый снежный покров Родины — указание на ее гибель, белый снег — это своеобразные белые смертные пелены.

Но если у И. А. Бунина в «Деревне», как мы помним, серый зимний пейзаж, снег серый, то здесь упоминается только белый

снег. Белый — символ чистоты и света, этим писатель пытается умирить и примирить два антиномичные начала, изобразить не только «умирание» Родины, но и выразить веру в грядущее, лучшее будущее страны. Образ снега постепенно наполняется не только символическим, но и онтологическим смыслом. «Бытие тишины» — это не случайная оговорка автора, это выход к осмыслению истории, человека в сопряжении со временем мировой истории. «Устойчивый образный ряд приватного, потаенного, “теплого”, “огня” (“тусклого”, “мерцающего”, “синего звездного”), “дыма”, “угла” как метафорических характеристик подлинного бытия и публичного, непотаенного, “холодного”, “плоского”, “прямого”, “прозрачного”, “грязи”, “смерти” как характеристик “бывания” проходит сквозь весь текст “углов”»⁹⁰¹. Белый снегопад погружает Дурылина в родной, потаенный угол подлинного бытия: «Когда идет снег, я делаюсь маленький-маленький, — я уменьшаюсь до того, что весь умещаюсь на подоконнике детской или маминой комнаты; мне 6, 7, 8 лет; <...> белые тончайшие комарики радуют меня»⁹⁰².

В Томске, в ссылке снег «уже не родной», 4000 верст от Москвы, но «такой же белый, такой же чистый, такой же... утешитель, умиритель»⁹⁰³. Снег соединяет бытие повседневности и вечное бытие христианской истории, именно снежный покров над миром, по мысли автора, смог бы очистить его от скверны и убелить: «Зачем думать, что земля погибнет от огня или заледенеет от холода? Как хорош был бы другой конец: в вечном, белом, чистом снегу, который покрыл бы и Колизей, и пирамиды, и Эйфелеву башню, — и всю грязь всемирной истории, и весь ужас человеческого бытия на земле. Вот — был бы суд над землей: о, не “страшный” — с огненной речкой, с шумом пламени, с визгом огромных весов всемирного правосудия, с воплями осужденных и гимнами оправдываемых, с трубными сзывами человек и тварей, — шумный, звучащий, вопиющий суд! Нет, это был бы тихий — и не суд, а прощение миру, тихая жалость над ним — покрыть его весь, навсегда, не судя и не оправдывая, глубокою вечною милою пеленою, дать ему снежную тишину — и снежную же белизну...»⁹⁰⁴ Таким образом, снег является символом надежды, примирения, прощения и очищения одновременно. Он становится не только объектом, но и субъектом повествования. Ироничное дурылинское высказывание: «Снежок мне роднее и ближе. Я сам снежок.

Дотаиваю»⁹⁰⁵, — наполнено глубоким смыслом и передает авторское ощущение духовного одиночества, почти потери «себя подлинного» в современном ему мире. Таким образом, сближает И. А. Бунина и Дурылина восприятие революции 1917 года как «слома», катастрофы, лиризация повествования, структурообразующая функция памяти и др. Однако если у Бунина дореволюционные картины русской жизни — центр повествования, то у Дурылина они служат фоном (и окном в идеальное прошлое), в фокусе писательского внимания находится послереволюционный процесс гибели здоровых начал русской жизни, воплощенный в образе снега. Поэтому весьма органично, что подлинная встреча И. А. Бунина и Дурылина, двух родственных по духу писателей-современников, становится возможной в пространстве литературного диалога, потаенном творческом «углу» трагической эпохи.

7.5. С. Н. Дурылин о М. Горьком

Вопрос о творческих связях писателей Максима Горького и Дурылина еще не ставился в современном литературоведении. Малоизвестна история их взаимоотношений, как творческих, так и личных. Есть всего лишь скупое биографическое упоминание о том, что в год образования Союза писателей СССР (1934) Дурылин становится его членом — билет № 492 подписан М. Горьким. Поэтому вполне вероятно, что в 30-е годы они могли встречаться на официальных собраниях и были так или иначе знакомы. Возвращение опального священника Дурылина в советские «структуры повседневности» не могло быть простым и легким. Однако именно тогда происходят неожиданные перемены. Этим и интересен «случай» Дурылина. Заслуживает внимание тот факт, что у Дурылина наблюдается постоянный творческий интерес к наследию М. Горького. Дурылин написал и издал в 30-е годы, по возвращении в Москву из ссылки, около сорока литературно-критических работ о Горьком-драматурге⁹⁰⁶. Условно их можно разделить на два типа: отечественные публикации («Дебют Горького-драматурга» (1937), «Горький на сцене» (1902–1937)) и зарубежные («М. Горький и театр» (1943, Лондон) и др.). Именно они до сегодняшнего дня могли быть известны широкому читателю. Однако совершенно очевидно, что есть еще один,

до сих пор не до конца изданный источник — мемуарная книга «В своем углу» (1924–1942). Контекстное изучение этих трех групп источников и позволяет, на наш взгляд, хотя бы отчасти приоткрыть тайну того, как писатель Горький, примирившийся с властью «Советов», стал интересен «фантастическому реалисту» и «антисоветчику» Дурылину.

В мемуарно-дневниковых записях, наедине с самим собой, в «своем углу» Дурылин отдает дань таланту М. Горького: «Есть великая русская литература: русский роман, русская лирика <...> Никаких споров уже нет: роман — это Л. Толстой, Достоевский, Тургенев, Писемский, Лесков, Мельников-Печерский (Чехов, Горький, Мережковский, Л. Андреев — как “продолжение”))»⁹⁰⁷. Молодой еще Дурылин пытается учиться у М. Горького свободе и справедливости, делая ряд замечаний о *свободном* отношении к Л. Н. Толстому. Для Дурылина, в юности испытавшего большое влияние яснополянского старца, это было тем более важно, впрочем, как и для Горького, прошедшего «искус» толстовством. Оценивая нестеровский портрет Л. Н. Толстого, Дурылин замечает: «Очень хорошо, потому что свободно. Так, как Вы, свободно, без наклона головы и без задиранья головы, о Толстом пишет только один Горький. <...> О многом таком пишет, о чем никто, кроме него, не написал»⁹⁰⁸. «“Едва ли любит!” — вот самые умные, самые верные слова об отношении Толстого к Христу. Просто: не любит» (о заметках Горького 1919 г. о Толстом)⁹⁰⁹.

Дурылин восхищается степенью свободы М. Горького в суждениях о роли купечества в жизни России: «На театрах показывают купцов чудачками, с насмешкой. Глупость. Я всегда так думал. Островский говорит эту “глупость” в 10 томах и больше чем в 50 пьесах. Ему поверили и верят. <...> Воспоминания Горького о Бугрове — умны. Это, кажется, первое, что я читаю о купце без “глупости”. Помню, конечно, что без “глупости” писали Мельников и отчасти Лесков»⁹¹⁰.

Одобрительные и восхищенные оценки очень тесно переплетаются в этих мемуарно-дневниковых записях книги «В своем углу» с ярко негативными, ироничными, в которых М. Горький изображен «политическим писателем», глухим к религиозному началу и творческой свободе в целом. Это часто не обусловлено хронологией, окружающими или внешними событиями. Приведем ряд таких суждений: «Горький был на Китеж-озере. И ничего о том, что там видел и слышал, не написал. Не по нутру ему, как

и Короленке. Удивительно! Там, на Светлояре, религиозно-светло и ярко — так ярко и явно светло, что отрицать этого *прямо* нельзя, — и приходится зажмурить глаза: ничего не видел-де. Короленко и Горький оба и зажмурили»⁹¹¹. По мнению Дурылина, «зажмурил» глаза М. Горький и на русскую действительность предреволюционной поры.

Как я указывала в предыдущей главке, М. Горький попадал у Дурылина в категорию «несказочных» писателей.

В последних тетрадах книги оценки Дурылина становятся все острее и негативнее, хотя двойственность и противоречивость присутствует и в них: «Статьи Горького в “Известиях”. Между — “да” и “нет”. Умно — и глупо. Благородно — и подло. Иди, куда влечет тебя дорогою свободной свободный ум... Вот этого нет у него, вот чего нет теперь ни у кого. А нет этого — значит, ничего нет. “Буревестник” — с трусостью, с явной “не свободой”, “буревестник” с оглядкой... на других птиц. Он — с “Уединенного” — читал все Василия Васильевича — и хвалил в письмах к нему. В 1918 г. Он давал ему денег на хлеб. Тайно. Чуть ли не через Гершензона. Но сказать: “Я, писатель Горький, — люблю писателя Розанова”, он не посмел. Какая скудость воли и мысли»⁹¹².

О том же несоответствии слова и дела: «И на остров Капри, в область Тиверия, где свито “пролетарское гнездо”, — совсем не там, где вьют буревестники, — отнюдь не на голых скалах и не на ветру морском, — а там же, где населяются самые буржуазные плимутроки»⁹¹³.

Или еще резче: «Все мы легко бываем свободны перед прошлым: зачеркиваем или подчеркиваем в нем то или другое, — и это хорошо: это *свобода*; но надо учиться быть *свободным* и перед современностью. Также и в нем одно зачеркивать, другое надчеркивать, — это гораздо труднее, тут-то и обнаруживается истинная свобода, истинная свободность или несвободность человека. Вот у Чехова она была: смотрите, как он пишет о Горьком, от которого в конце 20-х годов все были в визгливом восторге! — и смотрите, как его, чеховская, свободность близка оказалась к истине: смотрите, как верно его определение не только относительно Горького-писателя, но и человека, и оратора... Удивительны его заключения Горькому. Это — захарьинский диагноз горьковской неизменной <нрзб> болезни, навсегда помешавшей ему стать большим по-настоящему писателем, — а ведь Чехов мог наблюдать только первые симптомы этой

болезни. <...> Горький мне нравится, но последнее время он стал писать чепуху, чепуху возмутительную, так что я скоро брошу его читать»⁹¹⁴. А что бы сказал Захарьин, прочтя «Песнь о буре-вестнике», «Человека», «Мать», «Врагов», статьи и прочее, и прочее!

Как же объяснить столь разные, а часто противоположные оценки Дурылиным личности и творчества М. Горького? Уж наивно было бы ссылаться на непоследовательность или субъективизм. На наш взгляд, спутанность суждений обусловлена неоднозначной личностью М. Горького. На эту сложность в свое время указал П. В. Басинский, говоря о том, что в М. Горьком начинают существовать с определенного момента две личности: Пешков и Горький⁹¹⁵. Об этом писали и Чуковский, и Замятин.

Именно с учетом этой двойственности, соприсутствия бывшего человека и революционера становится понятной чуткая оценка Дурылина: «Странный человек Горький. Я много знаю его странностей, не попавших в печать: любовь к картинам Нестерова, любовь к “Уединенному” Розанова и тайную помощь ему (денежную) во время революции... Я не люблю его, но в моей “нелюбви” есть что-то, что заставляет меня остановиться и прислушиваться к нему»⁹¹⁶. Четко обозначенное «прислушиваться» почти явно обнаруживает поиск, след, присутствие «бывшего человека» Пешкова, неслиянно существующего с подавляющим его «буревестником», стальным революционером, человеком безудержной энергии. Заостряя разность этих двух начал, Дурылин так скажет о Горьком: «Короленку как облизал Михайловский “идеями”, так он, облизанный, и остался на всю жизнь, — чистенький, идейный паинька. А Горький — ну, того не оближешь: тот даст себя лизнуть, а потом пошлет туда... куда Короленко, вероятно, ни разу в жизни не посылал»⁹¹⁷. Эта нарочитая экспрессивность подчеркивает сознательность и свободу в выборе творческого пути.

Дурылин развернуто спорит с М. Горьким, анализируя его статью «Рабселькорам и военкорам о том, как я научился писать» (газета «Известия», 1928, № 228). Дурылин критикует как определение реализма, данное в ней М. Горьким («реализмом именуется правдивое, неприкрашенное изображение людей и условий их жизни»), так и вообще разделение литературы на романтизм и реализм. Здесь Дурылин рассуждает как литературовед, предвосхищая позднейшие концепции реализма в высшем смысле.

Известно, что в 1944 г. Дурылину была присуждена степень доктора филологических наук без защиты докторской диссертации.

«Что за глупый раздел на романтизм — и реализм! А сатира? А классика? (Греки, Расин, Кальдерон). — Что это, “романтизм” или реализм? Гоголь = реалист + романтик. Да это уж 30 лет как опровергнутый вздор. Гоголь — фантаст реального и ирреального, “М. души” столь же реализм или нереализм, как “Вий” и “Вечера”. Романтик вовсе не “заслоняется” от жизни, — он углубляет и уширяет самый объем понятия “жизнь”. Достоевский давно учил дураков, что его понимание жизни более реально, чем, скажем, Писемского, потому что он заходит в такие ее углы, спускается в такие ее глубины (душа с ее подвалами, в какие они не спускаются). Вл. Соловьев и Андрей Белый, как человек, как возможный объект художественного изображения, что они — менее реальны, чем казак Ерогин? Они реальны не менее, но чтобы познать и изобразить их реальность <...> нужно обладать более совершенным изобразительным аппаратом, чем тот, каким располагают Горькие; в их, горьковском изображении это будут не Соловьев и Белый, гностики 19 и 20 ст., а сумасшедшие, маньяки, патологические чудики, путаники, но в изображении, скажем, Новалиса, или Ибсена <...> или Достоевского это будут именно Соловьев и Белый, и будут реальны. <...> Ибо все зависит от ответа на вопрос, что считать реальным. <...> Вячеслав Иванов дал символизму формулу: *a realibus ad realiora* — с этой точки зрения Достоевский реальнее Л. Толстого, ибо отчетливее видит в изображении то, что в человеке относится больше уже к *realiora*, чем к *realia*. Удовлетворяться словом “реализм”, как чем-то прочно и точно найденным, и противопоставлять его “романтизму”, как наукой не определенному, могут только люди, философски невежественные»⁹¹⁸. С определенной долей условности можно сказать, что Дурылин, пользуясь современным ему аппаратом (романтизм, реализм, символизм), пытается нащупать новый инструментарий для изображения духовных, онтологических взаимосвязей, определяющих сущность мира. Не отказываясь от традиционных основ реалистической типизации, от реализма и романтизма, символизма как творческих методов, он пытается их своеобразно синтезировать в новом качестве — в *реализме в высшем смысле*. И идет здесь несомненно за Ф. М. Достоевским. Символизму не хватает «реальности» в дурылинском понимании, а реализму — онтологии.

В мемуарной книге «В своем углу» наедине с самим собой (тетради не предполагалось публиковать) Дурылин пытается осмыслить личность М. Горького во всем ее трагическом противоречии. Однако личность Дурылина также не была лишена этих противоречий. В 1920-е гг. осуждая несвободу Горького, в 1930-е он сам попадает в горьковскую ситуацию, хотя и отчасти. Оставшись в Советской России, Дурылин стал театральным критиком и был вынужден примириться с властью. Его взгляд на М. Горького в официальных отечественных изданиях (журналах «Театр», «Тридцать дней», сборнике «Горький и театр») теперь вписывается в отвергаемый им же соцреалистический канон. Здесь он хвалит Островского и провозглашает ценность социалистического реализма. Например: «Ostrovski donne une peinture satirique, hardie, rigoureusement vraie, de ce nouveau type de carnassier que vient remplacer les vieux loups et les vieilles louves, les habitants de la tanière délabrée de la noblesse, Ostrovski, auteur satirique, ne cesse jamais d'être un réaliste; et sa satire, aiguisée et colorée, demeure toujours l'image fidèle de la réalité»⁹¹⁹. В своей статье «Maxim Gorky and the Theatre» Дурылин, по сути, пересказывает статьи «Дебют Горького-драматурга» и «Вторая встреча МХАТ с Горьким», опубликованные на Родине в 1937 и 1938 гг. Для него Горький — писатель «Советского государства» прежде всего: «The dramatist Gorky never just "records" a life. His dramatic force lies chiefly in this ability to turn the most mundane purely personal affair into an affair charged with the fears and hopes of all progressive mankind. <...> It is no wonder then that Gorky's theatre is in harmony with the stern and heroic fight now being waged by the Soviet country against the enemies of mankind»⁹²⁰.

Теперь приведем оценки творчества М. Горького в отечественной периодике. По поводу письма Вл. И. Немировича-Данченко М. Горькому о чтении пьесы «Мещане» Дурылин замечает: «В этом письме ярко проступает великая писательская честность, прямота и строгость Горького к себе, которыми он отличался всегда»⁹²¹. «То, что делал в 1902–1917 годах Горький-драматург, имело смысл великого исторического деяния: своими пьесами Горький закладывал тогда прочный, несокрушимый фундамент тому великолепному зданию, которому имя: советский театр, — театр рабочего класса-победителя»⁹²². «МХАТ указал своей постановкой единственный путь, который приводит актера и режиссера к истинно творческой встрече с Горьким-

драматургом. Это — путь *социалистического реализма*»⁹²³. Приводя чеховские суждения о М. Горьком, Дурылин нигде не намекает на противоречивые и негативные оценки ⁹²⁴. Этот ряд суждений позволяет говорить о том, что Дурылин принял М. Горького как «советского» писателя первого ряда, отстаивавшего ценности молодого пролетарского государства.

Противоречие дневниковых и официальных оценок очевидно. Для разрешения возникшего противоречия можно обратиться к биографическим данным, восстанавливающим канву жизни Дурылина в Болшеве с 1936 по 1954 г., где в данный момент находится Мемориальный Дом-музей писателя. Известно, что основательница музея Александра Алексеевна Виноградова, сестра жены Дурылина, Ирины Алексеевны Комиссаровой-Дурылиной, перед открытием музея торжественно передала в Троице-Сергиеву лавру антиминос, на котором священник Дурылин служил в своем болшевском доме литургию. Для сохранения тайны священнодействия алтарное место имело специально два входа (на случай появления милиции). Эти особенности сохранены в современном архитектурном облике дома, построенного из остатков Страстного монастыря в Москве. Эти факты многое объясняют. Ситуация советской «несвободности» Дурылина архетипически напоминала о юродстве и амплуа маргинального писателя, о попытке сохранить личность в советских «структурах повседневности». Работы по критике были частью этих амплуа, амплуа писателя, все лучшие творческие годы вынужденного прожить «в *своем родном углу*» в беседе порой даже не с людьми, а с книгами и самим собой: «Переписка моя замирает. Скоро будет мне некому писать. Я останусь один. Ну, что ж, буду писать к самому себе, — или к Вам, давно ушедшие друзья: к тебе, Миша Языков (умер в 1906 г.), к тебе, Воля (Разевиг) (умер в 1924 г.). Буду писать вот на страницах этой тетради»⁹²⁵.

Таким образом, рассмотрев литературный контекст книги Дурылина «В своем углу», я попыталась остановиться как на предшественниках Дурылина, которые в его сознании имели статус «учителей» (В. В. Розанов, М. Ю. Лермонтов), так и на непререкаемом авторитете, от которого писатель ведет начало своей истории литературы, — фигуре А. С. Пушкина. Несомненно, и путь к своей излюбленной жанровой форме — афоризму, к которой Дурылин приходит в итоговой книге, и сама концепция

видения литературного процесса, где отвергаются подходы Н. А. Добролюбова, Н. Г. Чернышевского, А. М. Скабичевского, были восприняты от В. В. Розанова. Даже те непоследовательность и зачастую алогизм в высказываниях, которые присутствуют в итоговой книге Дурылина, зачастую были заимствованы у любимого учителя. Дурылин и описывает его по-розановски — в круге домашнего бытия, который В. В. Розанов считал самым важным. Поэтому два дурылинских текста о В. В. Розанове — одни из самых глубоких о писателе. Второй из них — «О В. В. Розанове» — мы публикуем в Приложении к работе. М. Ю. Лермонтов также не менее важен для писательской лаборатории Дурылина, ведь полюса онтологической триады, то самое «между ангелом и бесом», сформировалось под влиянием М. Ю. Лермонтова, которым автор был увлечен с детских лет. Поэтому здесь речь идет не о трансформациях традиции романтизма, а совсем о другом типе сходства и «притяжения» — онтологическом. Дискурсивный ракурс, как представляется, удачно раскрывает эту «нить» традиции.

Нетрадиционное прочтение «Капитанской дочки» А. С. Пушкина, представленное в итоговой книге, о многом свидетельствует в творческом методе, принципе самого автора. Анализ еще раз подтверждает нашу мысль о том, что принцип парадокса («Можно ли представить? Не только не представишь, но рассмеешься! Читать за гробом “Капитанскую дочку”!»), положенный в основу интерпретации повести, направлен на то, чтобы, «переключив» обыкновенное восприятие, сделать события потустороннего мира такими же реальными, как и земные. Это позволяет считать прозу Дурылина прозой *реализма в высшем смысле*. А. С. Пушкин был для Дурылина настоящим реалистом, отражающим не субъективную картину происходящего, а бытие как таковое, увиденное в «неслыханной простоте». В каком-то смысле именно этому Дурылин всегда учится у А. С. Пушкина, а свою концепцию реализма наследует у Ф. М. Достоевского и Б. Л. Пастернака.

С фигурами И. А. Бунина и М. Горького Дурылин вступает в более сложные, диалогические отношения. Предметом обсуждения и размышления, как можно интерпретировать, зачастую становится вопрос национальный, вопрос о том пути, который выбрала для себя Россия. И. А. Бунин и М. Горький, как видим из оценок писателя, интересны ему как фигуры, которые

затрагивали в своем творчестве злободневные вопросы национального бытия. Трагические ошибки настоящего коренятся, по мысли писателя, в прошлом. Автор не идеализирует ни дореволюционную Россию, ни советскую. Хотя симпатии автора, конечно, на стороне дореволюционного периода русской истории. В этом подходе отражается важная черта художественного мира автора — сделать литературу способом выражения национального самосознания. Во многих своих произведениях и дневниках, в романе «Колокола», той же «Хивинке», «Сударе коте», «Водлозерском дневнике» Дурылин, помимо других аспектов поэтики, отображает национальный русский образ мира.

«Случай» М. Горького интересен вдвойне: Дурылин ругает часто М. Горького за то, что вынужден впоследствии совершить сам. Обвиняя строителя пролетарского государства в несвободе, Дурылин после 1933 г. становится так же «несвободен», он вынужден не только примириться с Советами, но и в своих критических статьях и заметках прославлять мудрость советской власти. Думается, что именно в эти годы, поменявшись с ним «ролями», Дурылин, возможно, что-то переоценил и в самом М. Горьком.

Таким образом, под сенью «своего угла» — метафизического дурылинского дома литературы — собираются те, кто составляет ось не написанной Дурылиным истории русской литературы. Эта итоговая маленькая книга, изданная почти через столетие, и представляет ее Большую Историю.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«Координаты» художественного мира

С. Н. Дурылина

Дурылин как писатель оставил нам огромное и ценное художественное наследие: несколько десятков рассказов, несколько повестей и пьес, три романа, две книги воспоминаний, несколько дневников и сборников стихов, литературоведческие и театроведческие работы. Напиши Дурылин третью книгу воспоминаний вслед за «В родном углу» и «В своем углу», получилась бы трилогия, в чем-то сравнимая с великими трилогиями отечественной и мировой словесности.

Однако в предисловии к главной книге автор написал такое свидетельство, подводя итоги своего творческого и жизненного пути: «Было ли у меня творчество? — была ли у меня и самая жизнь? <...> Я — никто: я — “не”, “не” и “не”: не ученый, не писатель, не поэт, хотя я и написал ученые статьи, и был писателем, и слагал стихи, я — никакой профессионал. Никакое профессиональное дело не сделано мною в жизни»⁹²⁶. А один из более ранних замечательных рассказов Дурылина, где просматриваются также автобиографические мотивы, так и называется — «Недомерок». Как признавался писатель, «недомерок — я сам»⁹²⁷. Такое неверие в себя и свой художественный дар связано с комплексом маргинальности, ощущением себя маргинальной личностью, буквально «выламывающейся» не только из существующих культурных и идеологических шаблонов, но и из литературной среды. Давала себя знать и непризнанность, неизвестность произведений «потаенной» прозы среди читателей, в литературной среде при жизни автора. Наконец настало время вернуть Дурылина и читателям, и литературе.

Одной из важных составляющих картины мира писателя является напряженное размышление о вечных и глубоких вопросах, обращенных к личности и человеку как таковому. С первых

рассказов, таких как «Золотая осень» (1908), драмы «Дон-Жуан» (1908), задана автором его главная тема — изображение бытия человека между жизнью и смертью. *Предстояние человека смерти* и борьба с грядущим «концом» — таков метасюжет большинства художественных произведений Дурылина: «Рассказов Сергея Раевского», романа-хроники «Колокола», повести «Сударь кот» и двух главных книг воспоминаний. Поэтому Дурылин собирал материалы для задуманного им специального исследования — «Как умирают»⁹²⁸, при изучении которого становится очевидным: автора более всего интересует сам переход человека от жизни к смерти, проблема посмертного бытия человеческой души. Вот те основные проекции, которые имел у Дурылина мотив смерти. Смерть в художественном мире Дурылина никогда не связана с мотивом *пустоты* или *ужаса*, она скорее естественна и наполнена великим смыслом. Она не «закрывает», а «открывает» двери бытия, что немислимо, например, для автора без *памяти* об ушедших родителях и близких, о смерти которых автор неоднократно вспоминал, *воскрешая* их тем самым в своей памяти («Золотая осень», «В родном углу»). Воспоминание о смерти — это прежде всего память, способная воскресить былое и актуализировать, а с другой стороны — акт вечного бытия. Мотивы *смерти-воскресения* поэтому взаимопереходны. «Смертию смерть поправ» — один из лейтмотивов дурылинской прозы.

Стоит отметить, что в художественном мире Дурылина столь сильно очарование смертью, что смерть у него никогда *не смеется*. Герои не иронизируют над покойниками, сцены умирания персонажей не сопровождаются смеховыми или юмористическими деталями. Более того, нет фантастических явлений мертвецов, приносящих несчастье или гибель (кроме «Бабушкиного беса»). Неоднократно встречается мотив смерти ребенка как свидетельства вины родителей, человека как такового перед судьбой. Иррациональная сторона человеческого сознания рассматривается в описании актов самоубийства или попыток его совершить («Тлен» и др.) Примечательно, что сам потусторонний мир остается за пределами внимания автора. Ни райские обители, ни преисподняя не становятся предметом изображения. Возможно, потому, что Космос Дурылина антропоцентричен, в центре его художественного мира человек, который может бороться с тленом бытия и устремляться к бытию. Испытание

смертью — главное испытание многих героев Дурылина. И отношение к смерти зачастую становится мерилом ценности человека как такового. Таким образом, ядро поэтики Дурылина на разных уровнях пронизывают стрелы танатоса.

Метасюжет творчества определил его основную коллизию и конфликт: человек между *быванием* и *бытием*. Сюжеты дурылинских произведений строятся зачастую как попытки, преодолевая тлен бывания, прорваться к бытию. Одним из способов преодоления «бывания» становится сила любви, как это показано в ряде «Рассказов Сергея Раевского». Хотя настойчивое тождество эроса и танатоса герои Дурылина преодолевают не всегда. Выделяются сюжеты, в которых герой обретает чистоту бытия уже за порогом жизни. Художественный мир таких произведений — пример собственно дурылинского стиля («На чужой могиле»). Именно Дурылин, почти как никто другой, смог показать эту тонкую грань — процесс обретения человеком вечности. «Смертию смерть поправ» — зачастую пример «борьбы с концами» в художественном мире писателя. Данная оппозиция — «бытие — бывание» — раскрывается и художественно реализуется посредством введения разных оппозиций: сакрального — профанного, верха — низа, тепла — холода, света — тьмы, цветовой символики и др. Таким образом, литературное творчество Дурылина укоренено в онтологической проблематике и системе координат и от нее неотделимо.

Таким образом, можно утверждать, что важной особенностью и характеристикой художественного творчества автора является его *переходный* и *междисциплинарный* характер, что на разных примерах я пыталась продемонстрировать в работе. Поэтому закономерно, что по стилю художественного мышления Дурылин сродни представителям изобразительного искусства, а принципы его поэтики — визуальность, музыкальность, которая ярко проявилась в орнаментализме романа «Колокола» (1928). Однако, несмотря на это, мы видим, что Дурылин — это прежде всего писатель, а не философ или искусствовед. И ядро его наследия составляют художественные тексты, которые выстраиваются в некое эстетическое единство.

Внимание Дурылина к онтологическим коллизиям и конфликтам привело к такому интересному факту: в прозе писателя почти нет ярких героев, героев-характеров, а тем более типов. Человек интересен ему не сам по себе, а как «участник» бытийного

конфликта, зачастую разворачивающегося за порогом жизни («Бабушкин бес», «Колокола», «Две статуи»). Поэтому иногда героев заменяют статуарные персонажи, которые «живут» в пространстве мифа, ими созданного, и «пахнут» контекстами, их породившими («Дон-Жуан»). Самым главным героем дурылинской прозы является сам автор: скрытый или очевидный автобиографизм есть почти во всех произведениях Дурылина.

Тип героя и характер коллизии определили специфику хронотопа. Наиболее частотным является вертикальный хронотоп: ангелы, бесы, посланцы из мира иного действуют в мире Дурылина так же свободно и непринужденно, как и реальные люди. Поэтому пространство вечности неотделимо от земного. Время у Дурылина зачастую не историческое, а тяготеет в большинстве текстов к циклизации, как и сюжет. Даже указание на исторический период, например, середины или конца XIX в. выполняет функцию создания идиллического мира, которым для автора была дореволюционная Россия. Единственным важным рубежом был 1917 г., который осмыслен в ряде самых важных произведений Дурылина.

Сформировавшись в юности как символист, автор сохранил самое важное: умение создавать образы-мифы и художественно их воплощать. Хотя эстетически он порывает с символизмом и становится модернистом, тем не менее образ-миф останется до конца неотъемлемой частью его художественной системы (миф о Китеже, образ-миф солнца, луны, кот как образ-миф творчества и т. д.). С помощью мифа о Китеже автор выразил и особенности национального сознания русского народа. Мифологизированным в определенной мере становятся и образы родных пространств: Севера, Юга и Москвы. Нужно особо отметить, что именно категория пространства, а не времени (хотя и рассматриваются они, безусловно, взаимосвязанно) становится для автора способом видеть и постигать мир. В последней редакции введения к воспоминаниям «В родном углу» 1942 г. он пишет о прошлом как о «стране былого»: «*Былое подобно стране*». Категории времени обозначены категориями пространства, ими заменяются. Поэтому, видимо, становление себя как личности показано в северных произведениях цикла «За полуночным солнцем». Именно на Севере Дурылину открылась красота русской народности, а Юг стал местом осмысления гибели русской культуры. Таким образом, Юг противопоставлен Северу. Срединное

же место в этой «оси координат» занимает Москва или московский «угол», которому Дурылин посвящает отдельную часть своих воспоминаний «В родном углу». Таким образом, именно эта тема легла в основу воспоминаний, повествование о своем роде и своей семье автор начинает с истории страны, в частности, «бытия» столицы. Так репрезентируется еще одна важная составляющая художественного мышления автора — стремление воплотить в творчестве особенности *национального самосознания* и *национального бытия*. Так, например, героиня рассказа «Хивинка» (1924) — яркий образец русского национального женского типа. Строгий русский характер показан и в любимом образе Ариши из повести «Сударь кот» (1924) и др. Даже Дон Жуан у Дурылина оказался обрусевшим.

Жанровая поэтика автора и специфика выражения авторской позиции определяются во многом опять же комплексом маргинальности. Стремление порвать связи с литературой или «литературщиной», с литературным кругом зачастую вызывало желание бороться с литературой формами самой литературы: выбирать жанры, «размывающие» литературный канон. Отсюда внимание к жанру фрагмента, к эпистолярным формам, в целом к нарушению литературного стандарта. В этом ориентиром для Дурылина был, несомненно, В. В. Розанов, подсказавший во многом сюжет и форму главной книги «В своем углу» (1924–1942). В поэтике этой книги наиболее ярко проявила себя жестовость или парадокс, которые стали способом избавления от пошлых литературных шаблонов и вообще от псевдоклише. Развенчивая их — например, устоявшиеся в литературной критике мнения о темном купеческом царстве, изображенном в пьесах А. Н. Островского, — Дурылин применяет парадокс и на новом «чистом» фундаменте выстраивает новый смысл и новую историю литературы, где ориентируются не на Скабичевских и Добролюбовых, т. е. линию революционно-демократической критики, а на тех, кто не получал зачастую наград по ведомству литературы и оставался «в своем углу». Применяя прием парадокса, Дурылин называет журнал «Русское богатство» под руководством Н. Г. Гарина-Михайловского «заведением для заготовки мумий», в котором отказались печататься «Чехов, Л. Андреев (1 рассказ!), Мережковский, Сологуб, Бальмонт, Брюсов, Блок, Л. Н. Толстой, Ремизов, Горький (1 рассказ!)\», «ибо все это были не мумии», как и Ф. М. Достоевский, Тургенев, Писемский, Лесков, Мельников-Печерский, Фет,

Тютчев, Майков, Полонский, которые печатались в журнале «Русский вестник»⁹²⁹. Процесс «мумификации» литературы продолжили журналы «Современник», «Русское слово», «Отечественные записки», «Дело» и «Вестник Европы» и такие писатели, как «Радищев, Герцен, Чернышевский, Писарев, Михайловский, Щедрин»⁹³⁰, Белинский, Добролюбов. Линию же «дурылинской» критики представляют К. Леонтьев, Страхов, Говоруха-Отрок, В. В. Розанов, П. П. Перцов.

Изображая тех и других, а часто и самого себя, Дурылин позволял каждому говорить «на своем языке», своим голосом. Так реализовался принцип *полифонии*, свойственный и более ранним произведениям автора. Так писатель избегал прямолинейной оценочности, догматизма и авторского пафоса, недаром Л. Н. Толстого он «ругал» именно за это.

Книга «В своем углу» поднимает проблему контекста и определения места Дурылина в литературном процессе первой половины XX в. Писатель и поэт чувствовал свою родственность с такими писателями и поэтами современности, как И. А. Бунин, В. Ф. Ходасевич, М. И. Цветаева, А. А. Ахматова, С. А. Есенин, С. Я. Парнок, М. А. Волошин, В. К. Звягинцева, Ф. К. Сологуб, А. Белый и Вяч. И. Иванов, В. В. Розанов, — теми, от чтения книг которых «испытывал счастье лирического волнения». Совершенно очевидно, что все они — представители «задержанной литературы», «внутренней эмиграции», художественно выражавшие принципы искусства модернистской эстетической парадигмы. Как было описано в данной работе, Дурылин в орбиту своего сознания принимал и тех, с кем отчасти полемизировал, но считал их важными фигурами литературного процесса: М. Горьким и Л. Н. Андреевым, на чьи философские драмы «Анатэма» и «Жизнь человека», безусловно, ориентировался. В связи с этим однозначно метод Дурылина определить трудно. Больше тяготея в зрелом творчестве к модернизму, он использовал приемы и авангарда (поэтика жеста), и неореализма. Характерной чертой его прозы разных периодов была лиризация повествования, использование принципов лирики в прозе.

Таким образом, в «свой угол» его обитатель готов пригласить и известных братьев по перу и единомышленников, и тех, кто еще не прочтен и малоизвестен, но заслуживает внимания читателя: это В. Ф. Одоевский, К. К. Павлова, Ап. А. Григорьев, К. К. Случевский, Н. С. Кохановская. Таким образом, Дурылин

создает не только картину современного литературного процесса, но и «историю непрочтенной русской словесности». Так «недомерок», маргинал, непризнанный писатель и сочинитель Дурылин смог своим творчеством создать часть истории Большой Литературы, тем самым сказав о ней нечто новое. Это и есть то самое главное, что хотел передать нам автор и что наконец вышло, вопреки его сомнениям, за «пределы стен <...> комнаты»⁹³¹, пусть и в ХХІ в⁹³².

ПРИЛОЖЕНИЕ

1. О В. В. Розанове⁹³³ (из письма)

Помнишь, покойный Василий Васильевич, в последние годы жизни своей, любил говорить, что он пришел, чтобы уничтожить русскую литературу. Его мечта была: так написать, так сказать свое, розановское, чтобы после этого «так написанного и так сказанного» уже нельзя было, рука бы писательская уже не поднималась больше — писать, как писалось за всю историю русской литературы. «Собрать бы книги все да сжечь!» В. В. — на чем обычно пишут. Он верил и знал, что все это — розановские эти листочки, опавшие листики, отрывочки, примечания, записочки, заплатки на подошвах купальных туфель, карандашные пометки на манжете, — что все это настоящий взрывчатый материал, на котором легко могут быть взорваны левиафаны прежней русской литературы. Он смотрел на все двадцать томов Михайловского с Чернышевским (почтовый вес около 2 пудов) — и думал, покуривая бесконечную розановскую папироску: «Как легко взлетят на воздух все эти тяжеловесные небоскребы от одной маленькой розановской записочки, писанной к Флоренскому или одному из молодежи, любящей Розанова!» — и особенно сладко было курить папироску в этом предчувствии.

То время прошло, когда В. В. сражался с идеями старых левиафанов русской литературы, нападал на Михайловского, «отказывался» от наследства 60-х гг., ставил в дураках Бокля, — он теперь сражался с формой русской литературы, — и русской ли одной? Не вообще ли литературы?

Василий Васильевич был глубоко частный, домашний человек. Ему было «по себе» только в пределах действия домашнего камина с его домашним, древним, мягким теплом, с его огнем греющим, а не палящим и обжигающим. Чудесная бывала

картина: Василий Васильевич у камина! Его ласкало и нежило какой-то древней отеческой — нет, праотеческой лаской! — наследие древнего семейственного очага — каминное тихое тепло. Острым розановским глазком не было больно смотреть неотрывно на самоцветный, переливный жар каминных огней. Василий Васильевич подвигался все ближе, ближе к камину, он подставлял под его жар то спину, то руки, — протягивал ноги чуть что не в самый огонь.

— Василий Васильевич, вы сгорите! — не выдерживал обычно кто-нибудь из его собеседников.

Он не отвечал ни слова. Он боялся пропустить минуту тепла. Казалось, вот-вот он влезет в камин совсем: он был какой-то маленький, укладистый, уемистый, он поместился бы в камин весь. От него пахло домом, как от заслуженного старого пушистого кота, про которого Бодлэр писал:

То — мой домашний добрый гений,
Быть может, дух он или бог?
Как правосуден, мудр и строг
Царит он посреди владений!

Еще немного больше тепла — и он закурлыкает нежную, бесконечную, однообразную песенку домашнего мира и неги.

«Я, признаюсь, не понимаю тех, которые говорят о семейственности нашего народа, — пишет любимый Розановым Леонтьев. — Я нашел, что все почти иностранные народы гораздо семейственнее нас, Великороссов». У великоросса Розанова, у костромича Вас. Васильевича, в исключение из этого печально-верного закона, был гений семейственности. Его писательский стол как бы не отодвигался от семейного очага. Крик грудного ребенка не только не мешал ему писать, но вдохновлял его на писательство. Можешь ли ты себе представить женатого Владимира Соловьева? И можно ли допустить, что огромное «оправдание добра» писано подле горящего семейного камина, под детские милые «агу» из соседней комнаты? Если б затеплить камин, а в соседней комнате баюкать ребенка, не написалось бы ни холодно-благородное «оправдание добра», ни страшные «Три разговора», а написалось бы что-нибудь другое, более теплое, тихое, религиозно-душевное, важное. Василий Васильевич первый в России — да и не в мире ли? — устроил свой писательский кабинет

в детской, — и как приходило время писать, — так и затепливал — метафизически — камин. Оттого у него чернила теплые, и пишет он не холодным, а нагретым пером.

И знаешь, какое у меня есть заветное желание? Чтобы никогда не были напечатаны лучшие произведения Розанова. Пока они еще не напечатаны. И я хочу, чтобы всегда их читали только так, как их Розанов написал, — читали у камина, в тепле и с теплом на душе. Ты очень хорошо знаешь эти произведения, потому что он писал их и для тебя. Это — его письма.

Кто же пишет теперь письма? Во-первых, их диктуют; во-вторых, пишут их на отвратительном ремингтоне, то пишут их наскоро, на-отмашь: некогда, некогда, некогда. Письма теперь не пишут: пишут статьи, стихи, романы, книги, доклады, трактаты. Их писали прежде — не только m-me de Savigny, но еще Пушкин, Гоголь, славянофилы. Письмо — это словесная форма любви к Человеку, оно требует не только весьма общедоступного ума «ума», но и весьма редкого ума «сердца». Письмо пишется для того, для кого пишется, и не предполагает ни одного читателя кроме: этим сохранено благоуханное целомудрие мысли, ее единственность, первозданность, неповторимость. «Только тебе!» — с этим отдается на чтение мысль и чувство в письме, — но с этим же «только тебе!» совершается и христианский брак. Письма и то, что в них, мысли, чувства, образы незабвенны, — так, как, по Тютчеву, Пушкин незабвенен для России:

Тебя, как первую любовь,
России сердце не забудет.

Мысль и чувство письма — мысль и чувство первой любви, всегда первой, — единственной, неповторимой.

Человеческое слово лживо: лгут дневники, лгут «исповеди»: есть особый соблазн монологической словесной лжи. Есть, вероятно, и лживые письма, потому что есть лживые люди и потому что есть ложь в людях. Но меньше всего лживо человеческое слово в письмах, и «мысль изреченная» реже всего становится «ложью» тогда, когда ее не «изрекают», а пишут «только тебе!» и когда словесного наряда, а пускают ее такой, как она родилась. Письмо — это «дом» для человеческого слова, а все прежние литературные формы — театр, музей, площадь, парламент. Человек в письме дома; в театре, музее, парламенте, на площади — он чужой

и у чужих. Современный человек не хочет быть дома, — да и есть ли у него дом? В доме должны быть не только стены и крыша, лифт, электрическое освещение, телефон и визитная карточка на дверях (все это есть у современного человека), но еще и очаг с семейным огнем (огня теплого, живого, древнего, праотеческого, — современный человек не видит иначе, как от спички, которой закуривает папироску), но еще и передний угол, посвященный Богу (этот передний угол у современного человека пуст). Современное бездомовье не любит и избегает и словесных домов — писем: письмо потухло вместе с камином, угасло вместе с лампадкой, снятой из чистого угла и заброшенной в хлам. Извлеките письма из собрания сочинений Хомякова, Киреевского, Чаадаева — ты метишь эти толстые томы из души.

Но уже для Вл. Соловьева письма не центральны в собрании сочинений: не в них сказано самое важное, надолго остались шутка, остроты и любезности. Л. Толстой написал множество писем за последние годы, но, в противоположность его ранним письмам, все это множество письма только по названию: если склеить с них ярлычки: «Черткову. Великому князю Николаю Михайловичу. Духобору. Китайцу. Мечникову», — окажется одно бесконечное моральное поучение, без всякой личной общности, без всякого: «Только тебе!»

Что бы ни сочинял Василий Васильевич за последние пятнадцать лет своей жизни — он писал письма, постоянно сбивался с унылого, приличного тона статьи на простоту и непринужденность письма. Его ловили в противоречиях. Профессора логики спрашивали его: «Где же неколебимость ваших политических убеждений?» Учители морали укоризненно обвиняли его в нетвердости нравственных основ. Василий Васильевич мог бы ответить им, — да и отвечал не раз: «Ах, господа! Если б я писал трактаты по логике, учебники государственного права, программы политических партий и нравственные катехизисы, тогда бы все права были бы всего этого требовать от меня, а ведь я пишу письма; зачем же вы хотите логики от письма, и катехизической строгости от приятельской записки? Уж позвольте мне здесь быть без “логики”, без “программы”, без “параграфа”! Позвольте мне писать бедные мои письма моим приятелям, как я хочу, как мне пишется, и в них быть, каков я есмь!»

И Василий Васильевич, обремененный текущей газетной и журнальной работой, никогда не жалел времени на письма.

В этом была его особая, розановская, любовь к человеку. Он вел огромную переписку, — переписку, а не диктовку. Он всегда сам отвечал на письма.

Типичное розановское письмо что мне тебе описывать? Сколько ты их видал, читал! Конверт от визитной карточки, а втиснуто туда огромное письмо на десяти страницах, мелко-мелко написанных. Адрес написан вкось, вкривь, вбок: непостижимо, как разбирали почтальоны!

Самое письмо — это ворох листиков, кривых, круглых, угольных, страничек с блокнота со штемпелем «Нового времени», каких-то отрывков целого листа бумаги, — и это исписано бисерным, тончайшим, быстрым, быстрым почерком, — исписано по всем направлениям, с добавками, вставками, выносками, — но не везде бисер и тончайшие ниточки — они прерываются одним двумя словами, написанными огромными печатными буквами трижды, четырежды, пятижды подчеркнутыми. Это — как бы застывший, уплотнившийся в слово, загустевший выкрик В. В-ча у камина: «Ах, дуrolомы, дуrolомы!» (Конечно, это — о русской интеллигенции, — о грубом «дуrolоме» Скабичевском, захватывавшем своими критическими лапищами нежного Лермонтова.) Все лучшее, таинственнейшее, нежнейшее «розановское» — все в письмах. «Всем» — в статьях, в фельетоне, — Вас. В-ч давал только то, что осталось от «только тебе!» — от письма; впрочем, он был так богат, что и «всем» доставалось много, неоценимо — много. В этом было глубокое целомудрие розановской мысли: она, как древняя целомудренная дева, отдавалась только тому единственному, кому была предназначена. Ни в чем так не далек В. В. от современности, как в этом: современный мыслитель мыслит с несокрушимой убежденностью и напряженностью, что он это делает для себя, что все, рано или поздно, и чем раньше, тем лучше, узнают, к чему он пришел и что он измыслил. В. В. мыслил без этой предмысли. Его мысль не публична, домашняя: он не хочет, чтобы она ушла из стен его дома и дома его друга. Его мысль не различается с его жизнью, бытом, личностью: отдельно — вне Василия Васильевича Розанова с его вечной папироской — ее нет. Вот он только что написал тебе в письме страницу, исполненную величайшего мыслительного трепета, одну из страниц на ту тему, про которую сам однажды сказал: «Я бездарен, да тема-то моя талантлива»; страница бисерная прочтена тобою с восторгом, с нежностью

к писавшему, ты улыбнулся про себя какому-нибудь отчаянному подчеркиванию шестью чертами, — сказал про себя: «Милый и неисправный Василий Васильевич!» — читаешь дальше, и вдруг все обрывается... стоит только одно слово: устал.

И ты вспоминаешь, что ведь эта страница писана между очередным фельетоном в «Новое время» и срочной корректурой новой своей книги, посреди кропотливого разбора нумизматических своих сокровищ и заготовки сложных клише для «Египта», — вспоминаешь и думаешь: «Бедный, бедный Василий Васильевич!» — и кажется, в этом «устал!» видны и старящаяся фигурка его, и острая бородка, и всегда живые, зоркие глаза, и непрекращающийся дымок папироски, — от этого слова пахнет теплом и древним уемом розановского дома. Одним словом, — только не письмом, а розановским одним словом (не только этим «устал!», а каким угодно другим: «дуролом!», «н-а-д-о-е-л-о!» или даже не словом, а восклицательным знаком, тире, невероятным курсивом шириною в страницу), — Василий Васильевич возвращал от мысли к мыслящему, от своего слова — к себе, — и забывалась и становилась неважна и не дорога мысль, а он был дорог. И все, кому он писал, все мы — можем сказать:

Его как первую любовь
И наше сердце не забудет.

Все письма, им полученные, — все равно, от Флоренского или от одного из «русских мальчиков», писавших ему с робостью сокровеннейшие признания из с девятых этажей петербургских небоскребов, — В. В. бережно хранил в особом шкафу, специально для этого устроенном. На полочках этого шкафа, в порядке алфавита, в особых папочках лежали письма его корреспондентов, в идеальном, немецко- (а не русско-) музейном порядке. Но это был не музей. В папочку обычно была сложена фотографическая карточка корреспондента. На папочке рукою Вас. В-ча в двух-трех словах была надписана исчерпывающая характеристика корреспондента, — тончайшая по анализу и проникновенности, прижизненная эпитафия. Вас. Вас. выдвигал ящик, — перечитывал письма и смотрел на портрет. Он хотел быть — и был с живым человеком.

Он первый, — вероятно, в мире, а не только в России, — издавал сам, как свои книги, сборники писем к нему покойных

Суворина, Страхова, Говорухи-Отрока, а во втором коробе «Опавших листьев» — и какого-то своего гимназического безвестного товарища. У него была верная «память сердца», — верная до самопожертвования. В 1918 г., летом, когда доживало последние свои дни частное издательство в России, В. В-ч был литературно «безработный». Нашелся издатель, который по предстательствам друзей В. В-ча соглашался издать по выбору самого В. В-ча — какую-нибудь его книгу, но непременно одну. У В. В. было заготовлено материала на четыре тома его оригинальных статей. Многие старые его сочинения нуждались в переиздании. Но когда я спросил у В. В-ча, что же он хочет предложить издателю? — он не колеблясь ответил:

— Письма ко мне Леонтьева.

Значит, чужие, но милые, но сохраненные памятью сердца. Выбор был сделан не умом ума, а умом сердца.

Письмам Розанов отдал свои заветнейшие мысли, свои сокровеннейшие постижения, — не «всем! всем! всем!», — а «только тебе!»

И я, признаюсь, дорого бы дал, чтобы «всем» не пришлось читать то, что писано единому, — единственному.

Но, конечно, так не будет. Будут читать «все». Я утешаюсь, впрочем, тем, что, в конце концов, и письма, и все сочинения В. В-ча прочтут по-настоящему лишь те одни, ..., которые почувствуют в этих строках и страницах обращенный к ним зов Василия Васильевича: «Только тебе». А «все» по-прежнему будут учить его логике, политическим программам, катехизису общественной нравственности и прочим полезным вещам.

...Я предвижу одно твоё возражение.

А «Уединенное», а «Опавшие листья»? — скажешь ты. — Не есть ли это величайшее нарушение этого «только тебе»? Всем здесь говорится то, что можно сказать «только тебе».

Уверяю тебя, что это не возражение, а подтверждение. «Уединенное» и «Опавшие листья» — это книги вовсе не всем, а «только тебе», — неведомому, дальнему, утаенному «Только тебе», но спрятанному в этих «всех». Василий Васильевич был великое дитя. Он оттого и дорогие цены назначал на свои книги, чтобы найти среди этих «всех» — своего излюбленного и неведомого, которому мог бы сказать: «Только тебе».

«Любишь Розанова?» — «Люблю». — «Розанов дорогой (Горький дешевый: рубль за том); дорог он тебе? Вот и заплати

дорого за дорогого. Это был способ извлечь из «всех» того одного, к которому обращены розановские письма, записочки и листики «Уединенного» и «Опавших листьев». — Способ неверен. — Может быть, но где лучший после проклятого Гуттенберга? А Гуттенберга Василий Васильевич не любил не меньше, чем Скабичевского и Михайловского.

Начнут читать Розанова. Выйдет «полное собрание». Придут в читатели к нему те, кто не подавал ему зажженной спички для папироски в пылу разговора, чьи письма не берег он в своих специальных любвеобильных папочках. Пусть.

Всю историю русской интеллигенции можно представить в виде смены книг, которые кладут на ночной столик или под подушку, чтобы на ночь перечитать любимые страницы и раскрыть их среди ночи, в бессонницу. Прапрадеды русской интеллигенции засыпали...

2. С. Н. Дурылин

НА ЧУЖОЙ МОГИЛЕ

*Источник: РГАЛИ. Ф. 2980 (С. Н. Дурылин). Оп. 1. Ед. хр. 188. 57 л.
Рукопись, автограф в переплете, беловик с правкой.*

Текст дан в соответствии с правилами современной орфографии и пунктуации.

На обложке тетради с рукописью обнаружена запись, которая позволяет отнести данный рассказ к циклу «Рассказы Сергея Раевского»: «Крестная В начало жизни Жалостник По пути Мышья беготня Троицын день Бабушкина комната Гришкин бес Дедов бес Розы 12. На чужой могиле 18 В те дни 22 Сладость ангелов». Таким образом, С. Н. Дурылин относил к данному циклу (кроме уже известных) рассказ «На чужой могиле», повесть «В те дни», рассказ «Сладость ангелов».

Плотию уснув яко мертв.
Ексапостиларий Пасхи

Пасхальный рассказ (Посвящается дорогому моему брату Георгию)

I

Вернувшись с кладбища, Оматов почувствовал непривычную, тихую тоску, не оставлявшую его со дня смерти матери. Он едва не пропустил сегодня девятого дня: он хорошо знал, что после смерти бывают особые памяти об умерших и в эти дни надо ходить на кладбище, но он не помнил, в какие именно дни совершаются эти панихиды, и если бы не двоюродная тетушка Анна Николаевна, смурная и скучная старушка, пришедшая вчера с вечера, он пропустил бы, вероятно, сегодняшний день. На кладбище было сыро и тоскливо; снег побурел, пожелтел, обмяк, разомлел от теплого южного ветерка, стлавшегося равномерно и спокойно по земле. Грачи важно и заботливо расхаживали по могилам, и уже подняли первую неумную стройку

по верхушкам еще голых берез и ветел. Омутув всматривался в синие кольца кадильного дыма, овивавшие еще не совсем поблекшие живые цветы венков, покрывавших высокий дубовый крест на могиле, — и думал, что он с детства любит этот дым, хоть не понимает его значения, и если бы его не было, ему было бы еще тяжелее. Из всех православных служб он больше других любил и понимал панихиду. Ее чаще всего приходилось слушать: панихида по родным, по товарищам, по начальствующим лицам, на квартирах, в церкви, на кладбище, перед началом учебных заседаний. «Живые мы без церкви, — но умершим нам всем нужна почему-то церковь», — подумалось Омуту. «Что же собственно нужно? Вот этот дымок, синий, легкий и приятный, и чин странный и чужой при электрическом свете в аудитории университета или квартире умершего профессора, но чин родной и нужный при этих черных грачах, тающем снеге, на этом холмике с увядающими цветами, — или там, в комнате, где в образнице старые образа, а мама на столе, в гробу? Что же нужно? Вот это пение, торопливо и неясно произносимые слова, не всегда понятные, этот славянский язык, который учили, да не выучили в четвертом классе гимназии, этот усталый-преусталый старенький священник в промокшей порыжелой рясе, для которого эти слова так же привычны и надоедливы, как застарелый кашель, прерывающий эти слова и пение? Это все нужно?» Омутув зажмурил глаза и представил себе, что мама лежит в своей комнате на столе одна и он стоит над ней без этого синего дыма, или здесь, на могиле, он будет без этого кашляющего старика священника, без его славянских слов и порыжелой рясы, — и ему стало еще тоскливее и холоднее. Он открыл глаза. Священник кланялся и кадил могилу, поднимая левой рукой рясу и заходя в успевший подтаять сугроб, чтобы окадить холмик сзади, — и Омутув желал, чтобы он как можно дольше это делал. Грачи и *<нрзб>* взобрались на деревья и деловито перекликались. «Сам един еси безсмертный...» — пел скороговоркой батюшка. Омуту захотелось остановить его: «...безсмертный? Значит, есть не только этот холмик, и под ним мама, и этот мокрый старый снег, — но есть и бессмертие, и он знает, что есть, так же просто и непременно, как об этом снеге и грачах?»

«...Земля еси и в землю отыдеши... аможе вси человецы пойдем...»

«Он этого и не скрывает, что земля — вот эта холодная, мокрая, грязно-бурая земля — неизбежна и неотвратима: отыдеши. Это все мы знаем, но он сверх того и так же, о, совсем так же знает и об этом бессмертном. И то, что он говорит в этот час озябшим, старческим, приговорившимся к словам голосом, каким говорил о земле, в которую вот пойдет и в которую ушла мама, показалось Омуту особенно важным и значительным». Он опять хотел вслушиваться в то, что пел священник, но было уже другое. «Вечная память», — протяжно и уныло тянул батюшка и кланялся и усиленно кадил. Омут перекрестился и подумал: «Какая же вечная память? Мама умерла девять дней назад — и вот на ее могиле, — я, Анна Николаевна и батюшка, через год я могу не быть? — и на могиле не будет никого, а через десять лет, наверное, не будет и самой могилы. Еще можно сказать: вечная память — Ньютону, положим, Канту, Пушкину, — это понятно, хоть и это только метафора, но мама, родная мама? — тихая и никому не известная — зачем ей эта вечная память?» А старичок-священник кланялся и пел. «Это — неправда, это — я чего-то не понимаю», — подумал Омут. Он очнулся оттого, что прекратили петь. Анна Николаевна говорила ему: «Предложите, Андрюша, батюшке кутьи». Батюшка отведал чайную ложечку кутьи с изюмом, и поклонился: «Похвально ваше усердие к памяти покойной. По такой погоде — и приехали. Вы где изволите служить?» — «Я приват-доцент здешнего университета». — «Тоже похвально», — отвечал батюшка и, закутываясь в рясу, добавил: «Наука не противоречит религии. До свидания». Омут поклонился в землю и коснулся лбом снега. *<нрзб>* «Это мама!» Вдруг подумал он, и это отозвалось острой болью в сердце, он вспомнил, как мальчиком он любил прижаться к маминому шерстяному старому платью, лбом к ее коленям, и так тихо и тепло становилось на душе. «Пойдемте, Андрюша, — сказала над ним Анна Николаевна, — становится очень сыро. Ее не вернешь. Надо привыкать к утрате». Омут надел шапку и молча пошел от могилы.

Дома он сел в кресло у письменного стола и попытался что-нибудь почитать, но тоска не оставляла его. Тихие эти воспоминания проходили по его душе. В дверь постучали. Он не отвечал. Он думал о смерти. «Пока человек живет, он живет так, как будто он бессмертен: он не думает о смерти». Мама старилась, она делалась маленькой и сухенькой старушкой, но он только

подсмеивался над этим. Почему он не думал, что это значит, что она скоро умрет? «Маленькая моя! То я был у тебя маленький, а теперь ты у меня маленькая», — бывало, скажет он ей и сделает вид, что хочет взять ее на руки и понести, и она заранее ахает и говорит: «Уронишь». Он подумал, что был похож на ребенка, который думает, что ни мама, ни папа, ни он сам не умирает; умирают другие, но не они. И вот она умерла. Этот бурый снег, час за городом, на кладбище, это — мама. Этот портрет, плохой фотографический портрет, лживый, как все фотографические портреты, это — тоже мама. Ему стало жутко от этой мысли. «Где же мама?» Или она еще в другом — в синих дымках кадила, об этом так сказал священник на кладбище. «Человек больше всякой мысли о нем, всякой меры, прилагаемой к нему, больше всякого образа, в котором его воплощают». Пусть так. Но это не ответ на тихий, упорный, непрерывный вопрос, который ставила его душа. Вся его жизнь вот в течение уже девяти дней: «Где же мама?» «Земля еси и в землю отыдеши», — вспомнились ему слова из панихиды. «Мама — земля, и она, и земля? Как просто?» — сжалось у него сердце. Он встал из-за стола. В это время опять постучали в дверь.

— Можно, — сказал он.

Вошла Анна Николаевна с старым его университетским товарищем, Кристальским, преподавателем гимназии.

— Пора обедать, Василий Николаевич давно ждет: вы, верно, уснули, Андрюша.

— Мы придем сейчас.

Анна Николаевна вышла.

— На кладбище был? — спросил Кристальский, здороваясь.

— Да, был.

Они помолчали.

— Дело в том, что я не могу привыкнуть, что нет мамы, — сказал Омутов, — нет, не то: я не могу войти целиком в это слово «нет».

— Этого и не нужно, — ответил Кристальский, сидя на диване. У него были мягкие, добрые черты лица и что-то детское в улыбке.

— Нет, нужно, — ответил Омутов. — Ее нет. — И нужно, чтобы это «нет» было нет. Тогда нам было бы легче. А я этого чистого, полного, ясного «нет» все еще не могу сказать. В этом все дело.

— Этого «нет», которого ты не можешь сказать, — и в действительности нет.

— Да, для мамы его не было. Ты не знаешь, как она умирала. Она велела позвать меня и молча долго крестила маленькими крестиками. Это было в десятом часу вечера. Не считали, что этот день опасен для мамы. Потом она тихо опустила руку и сказала: «Ну, ступай с Богом, — это было всегдашнее ее присловье, — я что-то сегодня устала. Усну, должно быть, хорошо». Я сел подле нее. Она умирала, засыпая глубже и покойнее. Ее «сегодня», в которое она устала, была вся ее жизнь, полная труда, заботы, огорчений. Она умирала, а все думали, что она засыпала. Я один не верил ее «сну» — т. е. я один видел «нет» в ее покойном предсмертном «да», в ее «сегодня», сказанном за всю жизнь. Впрочем, ей это было сложнее и больше, и я говорить не могу об этом.

— Ты слушал панихиду на кладбище? — сказал Кристальский.

— Да.

— Что же, и там «нет»?

— Там другое.

— Не другое. Там то же, что и «сегодня», твой поклон маме. «Нет» вообще «нет». — Мы удивительно туманно говорим. Я вот этого не могу сказать, как ты: покойная мама, — с горечью отозвался Омутов. — Покойницы мамы быть не может. Есть просто мама: настоящая мама. Или ее нет, — и тогда остается чистое, прямое «нет» без всякой мамы. Тогда ничего нет.

Кристальский встал и прошелся по комнате.

— Как бы тебе это показать?

Он помолчал немного.

— Слушай. Сегодня какой день? — оживленно, как бы набредя на какую-то мысль, спросил он.

— Кажется, суббота.

— А какая? — спросил он.

— Не понимаю вопроса.

— Ну, значит, не знаешь какая. Лазарева суббота.

— А, Верб. В Москве в этот день Верб, — вспомнил Омутов. — Продают мирские жители? Я гимназистом ходил, бывало.

— Вот, вот, — подхватил Кристальский, обрадовавшись. Верб. Мы еще были студентами и, помнишь, ходили, бывало. Но я, несмотря на все наши «идеи», ведь попovich. Я и другое помню. Университет — университетом, а кровь у меня семинарская;

университетская только голова. Я в университет пошел, потому что голова этого хотела и желудок очень одобрял, но сердце у меня в университете не училось, оно старое, поповское, наследственное. Оно кое-что помнит из того времени, когда на клиросе пел и читал. Лазарева суббота — это слезы Христа. Он в единственный раз в Евангелии изображен плачущим. Плачущий Христос! Подумай, подумай, Андрей. Слезы — это самое, самое человеческое, наше, слабое, сердечное, женское, детское — и это все у Него: у Него, которое сейчас скажет мертвецу: «Лазаре, гряди вон!» — и тот пойдет. А пока он идет «ко гробу» — а по-нашему, на могилку — на святую, только что насыпанную, еще рыхлую, — и плачет! «Прослезися Иисус!» — значит, по-нашему идет, как мы, там, в девятый или сороковой день, не поспев к похоронам, не простившись заживо, идет и плачет по другу своему. Идет тихий, плачущий, вместе с сестрами покойного, — это все как у нас, но вот и иное: он идет в слезах, а смерть слышит Его шаги. Вчера об этом читали в церкви. Я помню кое-что. «Грядущу Ти к Висфагии, топтание твоих ног враг ощущаще “ад”». Тихие-то стены его, плачущего человека, в скорби идущего на кладбище, — смерть слышит, — и трепещет, потому что это тихие шаги колеблют землю, потому что это сама Любовь идет, которая еще древнему царю представлялась «сильнее смерти», — Божественная Любовь плачет человеческими слезами, и если хоть одна такая слеза упала на землю, она должна была прожечь землю до глубины глубин. Еще только идет Плачущий человеческими слезами на могилку — и уже «смерть начинает трепетать, еже к ней снития Твоего Христе». А что же будет, когда эта плачущая любовь явит свою силу — и позовет того, кого любит, умершего друга своего? И какую тайну открывают нам: слушай. Ад — т. е. Смерть — сама торопит Лазаря выходить <нрзб> на голос уже не плачущей, а с силою зовущей Любви: «Молю Тя, Лазаре, адъ рече, возстани, изыди от заклепов лихих скоро...»⁹³⁴

— Какие странные слова! — прервал Оматов. — В первый раз слышу.

— Не прерывай. «О, что косниши, Лазаре, вопиет (адъ): гряди вон, зовет стоя друг твой! Изыде убо, да и азъ ослабу приму»⁹³⁵. Нестерпимо смерти удерживать вызываемого любовью.

Она просит «ослаби» от непосильного ей отныне дела — удерживать в небытии позванного любовью к бытию. Она гонит его: скорее, скорее! Какая страшная печаль греха, тоска небытия

слышится в страшных, из самых глубин преисподней и <нрзб> глупых словах: — Что не встанеши, Лазаре, скоро? Воззва из долу ад, рыдая: — как ужасно это: рыдая. — Что не абие, — что не тотчас — течеши от сюду?⁹³⁶ Торопит, гонит, толкает вот! Почему же? О, потому, что и испытывает нестерпимый ужас, и скрыть его не может: «Что не абие воскрес — течеши отсюду? Да и не других пленит. Христос воскресив тя».

— Переведи.

— Как бы и других и меня не пленил Христос, воскресив тебя.

Это страшное древнее, все пожравшее «нет» — корчится в гнусных муках оттого, что произнесено — и уже ничем не может быть заглушено — Божественное Да. Пройдет несколько дней. Утихнет адская тревога. Вызвав из черного сна друга, замолкнет Божественная Любовь. Успокоится ад: <нрзб> других не нарушено. Покой сменится гнусною радостью: Сам Плакавший о друге, Сам вызвавший его из адских удолий — сойдет в эти темные низины. Тихие шаги Его уже не будут слышны на земле, уже Он не заплачет о друге; Он сам займет его темное место, — но ад жестоко ошибается в своем покое. Плачущий займет это место лишь для того, чтобы быть в самом средоточии небытия, сказать всюду слышное «Да» своей Любви — воскресить и утвердить своим воскресением бытие. «Аще и во гроб снизшел еси безсмертне, но адову сокрушил еси силу, и воскресл еси, яко победитель, Христе Боже»⁹³⁷. И вот с тех пор плачет, как Плакавший о друге, на своих холмиках и песчаных бугорках могильных, — но тихие слезы Его прошли по этим бугоркам, и они зазеленели надеждой, как трава вешняя, — и нет там с тех пор никакого «нет». — Он вызвал из такого бугорка своего друга, — Он сам на три дня сошел под такой бугорок — и с тех пор на бугорке и под бугорком — есть Одно «Да» — и плачет, потому что и Он плакал, но и возстает с Ним, потому что Он возстал, — и Его крест теперь осеняет каждый наш бугорок. «Вчера спогребохся Тебе, Христе, совозстаю днесь воскресшу Тебе»⁹³⁸ — это скоро будут петь, но, в сущности, это поется незримо всегда на каждой неделе. Я, по крайней мере, кого ни хоронил и сколько ни стоял на могилах, своих и чужих, всегда это вспоминал. Это и сегодня пелось на твоей панихиде... Только ты не слышал, должно быть, или прослушал...

— Это слышала всегда мама, — тихо отозвался после долгого молчания Омутов. — А я только хочу это слышать, но этого мало: хотеть.

— Не так мало, как ты думаешь, — встал с дивана Кристальский. — Но дело вот в чем. Я вновь пришел к тебе с определенной целью. Я хочу увезти тебя на праздники, на Святую, в деревню, к брату, где мы когда-то с тобой бывали, в Гаврилов погост. Не представляю себе, что ты тут будешь делать один. Я собираюсь ехать в канун недели, перед самым Праздником. К сожалению, раньше не успеваю. Такая жалость: придется ли быть на страстных службах. — Не знаю. Поедем?

Омутов долго не отвечал: ему было особенно тяжело.

— Поехать — это значит признать, что мамы нет, потому что до сих пор для меня Пасха была — это мама, красящая яйца, ставящая куличи и хлопочущая о пасхальном столе, — и вот уехать для меня — это значит сказать себе то самое нет, которого, по-твоему, нет. У меня на это не хватит сил.

— По-моему, это значит сказать — да, — тихо промолвил Кристальский. — Но я не стану спорить. Я к тебе все-таки зайду перед отъездом.

— А теперь пойдем обедать, нас давно ждут, — позвал Омутов. В самом деле, Анна Николаевна давно сучала в столовой за накрытым столом.

II

Начало Страстной недели Омутов просидел в доме. Он разыскал в шкафу давно начатую и прерванную текущими делами свою литературную работу и стал ее перелистывать — и почувствовал, что мысли, им самим высказываемые, его не интересуют, но интересует его другое: как мог он их писать? «Тогда было у него настоящее. Теперь этого настоящего нет, но его и вообще нет. Человек погружается по очереди в прошлое и в будущее, и настоящее есть. Если у него есть забвение, таинственная неистребимая сила, а он погружается в будущее, и тогда у него нет прошлого, если у него есть память, еще более таинственная сила, а — тогда у него есть прошлое, и не может быть будущего, потому что нет забвения, нужного для будущего, — “для онтологии будущего”, — поправил себя Омутов. Пока была мама — его настоящим было тихое и светлое будущее, день за днем привычно

и, казалось, бесконечно простиравшееся вдаль с тихими вечерами за чаем и чтением вслух, и маме, с новыми книгами, статьями, с сладко волнующими новыми мыслями и летней жизнью в деревне, опять-таки с мамой, — это все и было его настоящее; теперь его настоящее есть прошлое». Ему хотелось окунуться в него, — и вступить сразу в это свое новое настоящее. Он закрыл рукопись, которую читал весь день, и открыл ящик письменного стола. В день похорон матери зачем-то ему понадобилось открыть ящик ее комода, — и ему попала в глаза простая ученическая тетрадка. Он сразу узнал ее: это было его первое гимназическое сочинение. Рукою мастера на обложке было написано: «Андрюша писал одиннадцати лет». Он вынул ящик и положил тетрадку на стол — и стал листать ее. Тогда, когда писались эти косые неправильные строки, были мама и Андрюша. Мамы теперь нет, но и Андрюши нет, и ему было бы легче вспомнить ту маму, чем того Андрюшу. Омуты оделся и вышел на улицу, но от нежно-голубых, быстро несущихся облаков, неуловимого запаха таявшего снега, от задорного великопостного шума и птичьего неумного гомона на старых березах его охватила такая острая тоска, что он не выдержал ее боли и вернулся домой. Его встретила Анна Николаевна. Она озабочена была приготовлением к празднику и предпраздничными покупками.

— Я хочу, Андрюша, чтобы все было, как при покойной, — сказала она. — Представьте, я нашла рецепт приготовления пасхи, употреблявшийся покойницей. Она любила за пасхальным столом белые гиацинты. Их трудно теперь достать, но нам обещали достать в цветочном магазине.

— Благодарю Вас, — сказал Омуты. — Я доставил Вам столько хлопот.

— Пасхальный стол — это для хозяйки святыня, а не хлопоты, — улыбнулась Анна Николаевна, и улыбка осталась на ее лице. Омуты поклонился и ушел к себе. Ему был неприятен этот разговор. Он вдруг почувствовал, что рассуждает, как Андрюша: «Если мамы нет, то и Пасхи нет. Не надо куличей и крашеных яиц. Ему захотелось вернуться в столовую к Анне Николаевне, пересматривавшей какие-то <нрзб> кушанья для пасхальной стряпни, и крикнуть ей — не хочу! Не надо! Пасхи не будет».

И он был рад, когда в Великий Четверг вечером к нему пришел Кристальский и сказал:

— Ну, все-таки я еду. Возмутительно поздно, но все-таки еду. Послезавтра, утром, в девять. В субботу в Гавриловом погосте. Предположительно провести несколько часов в вагоне — и вечером встретить Пасху дома. Пойдет? Я за тобой.

— Когда надо быть на вокзале?

— В восемь.

— Я буду. Встретимся в первом классе.

— Вот и отлично.

На другой день они поехали в поезде на погост, навстречу весне. Весна была в пестрых, выплывавших повсюду полях: везде бурел в овражках снег, но его было мало, и бурые, коричневые, грязно-черные, бледно-зеленые полосы пересекали полевое пространство в причудливых сплетениях. Весна пришла в разговорах о посевах, о водополье, о чем-то важном и серьезном, что слышалось за этим бесконечным разговором, и что делало его, за окном вагона, в необъятных оживших полях *<нрзб>*. Не надо было думать: в этом было главное удобство поезда, — можно было тихо дремать под тихое вздрагиванье вагона, под деловые разговоры, под однообразное мельканье полевых полос, будок, телеграфных столбов. Омуты почувствовал, что он за эти недели сильно устал и мало спал. Не надо было думать и на маленькой передаточной станции, где им пришлось несколько часов ждать поезда, и Кристальский спорил с мужиками, и вызывал охотников отвезти их на лошадях до погоста Гаврилова.

— Не доехать, — ответили мужики. — В оврагах вода велика...

К чему спешить? — думалось Омуту, — он не понимал, почему его спутник сердился на мужиков.

Не надо было думать и на погосте *<нрзб>*, куда они приехали в Великую Субботу утром, в маленькой зальце с цветущими пестрыми геранями и глициниями, старыми часами. Когда о. Александр, брат Кристальского, одинокий вдовый священник, живший со старухой тетей, угощал его чаем с лимоном и с сухими баранками и говорил, поглядывая на него грустными, подслеповатыми глазами:

— Хотя на несколько часов, но придется вам с Сеней вкушать нечто от поста. До разговения тетушка ничего нам не даст, кроме сих баранок.

— Не дам, — ответила из кухни толстая широколицая тетушка, возясь около печки. — И этого не следовало бы давать. Небось вовсе не постились.

— В пути сущим разрешается, — сказал Сеня Кристальский.

— Ну это, брат, не выйдет, — ответил о. Александр, — тетушка Анна Герасимовна отлично знает: «...кончен, кончен дальний путь. Вижу края родины!»⁹³⁹ Разрешение-то и отпадает.

— Твоя правда, в молодости эту песню певала, — отозвалась опять тетушка.

Омутов слушал их. И это было так же легко и бездумно, как смотреть на бесконечную телеграфную проволоку, тянущуюся за забором, усаженную кружащимися грачами. Вместо обеда о. Александр принес им с Кристальским в отведенную им горницу капусты, картофеля и квасу, — тайком от тетушки, — и, поев, Омутов прилег на постель и заснул. Он проспал до того самого времени, когда Сеня Кристальский пришел будить его на утренью.

— Вставай. В церкви Деяния давно уже начали читать. Не могу без Деяний утрени представить. Я мальчиком их читал.

Они пошли в церковь. Омутов вспомнил, как мать будила его к первой утрене, было холодно вставать, и слипались глаза, и сон клонил к подушке, но тихие слова поднимали его с постели: «Вставай, милый. Христос воскреснет». — «Скоро?» — спрашивал мальчик, протирая глазки. — «Скоро. Ангелы на небесах уже поют. И люди прославлять Христово воскресенье сейчас начнут». Совсем раскрываются глаза у мальчика. «А еще кто будет петь?» — «Все будут, милый». — «И птицы?» — «И птички». И мальчик встает с кровати, одетый, и торопит мать: «Идем, мать, скорей».

Ночь была тихая и теплая. Звезды крупнели четко и многоцветно. Тихие люди, кучками, чернея на дороге, двигались к освещенному храму. Далеко где-то в полях загудел высоким и грустным тоном паровоз.

— Постой, — сказал Кристальский. — Как хорошо!

Он оглянулся кругом, было тихо. Не молодое тепло весенней ночи, не бодрый запах оттаявшей земли, не жемчужная, многоцветная россыпь звезд на темном высоком небе остановили его. Его остановила тишина — ласковая, широкая, стелющаяся и в глубь неба, в тяжелую даль земли.

— Нет, эта ночь особенная: она одна такая в году, — сказал Кристальский. — Обасурманишься за год там с вами, в Москве, со всякими -измами и -азмами, а тут опять себя поповичем почувствуешь. Как о ней сказано, об этой ночи: «...Яко воистину священная и всепразднственная, сия спасительная ночь и светозарная», — верно это: сколько ни помню, она всегда такая бывает — с звездами, с первым теплом весенним и тишиной. Вот как теперь.

Кристальский сделал несколько шагов — и остановился, как будто ему жаль было уйти от ночного простора. Он прислушался: ни звука.

— Как тихо! — сказал он. — Вот увидишь, и день завтра будет ясный. «Светозарного, светоносного дне возстания сущи провозвестница». Это в мистическом смысле сказано, но есть и простой смысл, как бабы и мужики думают. Я утром, маленький, выбегал на солнце смотреть: как оно на восходе играть будет.

— И играло? — тихо спросил Омут.

— И играло!

Они подходили к церкви. Кристальский взял Омута за руку.

— Все о маме тоскуешь?

— Да, тоскую.

— Не жалеешь, что приехал?

— Нет.

Кристальский придержал Омута у самой двери церкви:

— Я тебе рассказывал про солнце, что оно играло, о небе, как я на него смотрел в детстве. Оно играет в небе, потому что в храме в этот час всходит Солнце⁹⁴⁰. Постарайся увидеть его.

— А что для этого надо? — спросил Омут, входя в церковь.

— Не закрывать глаз, когда оно будет всходить. Вся сегодняшняя служба — это играние Воскресшего Солнца.

III

За крестным ходом Омут шел с толпой баб и мужиков. Он вглядывался в лица: в грубых и некрасивых, в них было что-то тихое и покойное от этой ночи! Он запомнил одно. Пожилой, крепкий мужик в сером армяке нес горящую свечу, прикрывая ее от ветра широкою ладонью. Он шел рядом с Омутым. Он не пел, как другие, «Воскресение Твое, Христе Спасе»⁹⁴¹,

и лицо его было будничное и деловитое: должно быть, с таким же спокойствием, как шел за крестным ходом, он рубил лес, пахал, сеял, мог идти за гробом жены, сколачивать гроб для своего ребенка. На лице была колеблющаяся приятная краснота с пламенем свечки, которую прикрывал ладонью мужик, — и оттого оно было четко видно Омуту. Когда крестный ход огибал алтарь, Омуту опять взглянул на мужика. По щеке его катилась крупная одинокая слеза. Омуту стало неловко оттого, что он смотрит ему в лицо, и он пропустил мужика вперед себя. Он старался вспомнить, был ли он в детстве за крестным ходом: должно быть, из-за тесноты его не брали.

Он остановился вместе с народом перед запертыми дверями храма. О. Александр, — Омуту сперва не узнал его в белой, серебряной ризе — он показался ему полнее и выше ростом, — произнес начинательный возглас утрени и запел: «Христос воскрес».

«Вот, вот, это детское, — это было, было!» — сладко припомнилось ему. Он стал вслушиваться. О. Александр повторил тропарь, потом еще раз, — и за ним полилось, забурило, как весенний поток, пасхальное пение. На мгновение Омуту почувствовал, что он как бы захлебнулся в этом пении, торопливом, плещущем радостью и весельем, кои были <нрзб>. Но почти тотчас же он ощутил, что он выброшен из веселого пенящегося потока, — и он опять остался один, как мальчик, потерявший маму в праздничной толпе, и ему стало грустно и пусто. Распахнулись двери — и толпа за иконами влилась в церковь. Омуту очутился возле правого клироса, в толпе мужиков. Они истово крестились — и огоньки света в их руках вздрагивали и подтягивались весело и бодро. Толпа подалась и оттеснилась — о. Александр проходил по церкви с трисвечником и кадилом и часто и громко возглашал во все стороны: «Христос Воскресе!» Отовсюду несло в ответ грубоватое, дружное, твердое «Воистину Воскресе!» Толпа как-то радостно ухала, торопливо выбрасывая навстречу батюшке свой пасхальный ответ. Когда о. Александр проходил мимо Омуту, приподнимая трехсвечник, он, улыбаясь счастливою улыбкой, сказал ему: «Христос Воскресе!» Омуту поклонился и успел ответить вовремя: «Воистину Воскресе!» С обоих клиросов слились и сплетались два потока. Одержимые весельем, они были так быстры и стремительны, что Омуту почти не удавалось схватывать слов, несшихся по поверхности

потока. Оматов очутился в стремнине веселья и радости. На правом клиросе в стихаре ярко-малиновом читал Кристальский. Оматов мысленно поставил перед собой покойную маму, в любимом ее сиренево-шелковом платье с зеленью, перевитой золотом руке, в белой, кружевной, старинной накидке, — и подумал с острой болью: «Тогда все это, вероятно, и для меня может быть тем же самым, что и для Андрюши и этих разноцветных баб. Я бы не вслушивался напрасно в эти слова — они не все мне и понятны, как и этим бабам и мужикам, — но я и лаской вошел бы в них, как в простую, данную мне радость, как в весеннее солнечное тепло, — и все было бы хорошо, но мамы нет...»

— Нет, она есть, поправил он себя с тоской, — зачем же это забывать? Она — это оттаявший небольшой, еще не успевший зазеленеть холмик в нескольких стах верстах отсюда. Над ним сейчас ночь и пустыня. И ему показалось невероятно жестоким, что он — сейчас здесь, в этой толпе, и холмик — один и над ним нет никого. И как он мог забыть, что там нет никого?

— «О, божественного! О, любезного! О, сладчайшего! Твоего гласа!»⁹⁴² — несло на него с одного клироса и сейчас же перенеслось на другой.

«Это — почти пляска, — подумал Оматов. — Говорят, у каких-то восточных христиан есть священная пляска в церкви»⁹⁴³. Вот она, эта пляска, только без пляшущих, но пляшут самые слова и звуки, — и огоньки, показалось ему, в руках у народа тоже пляшут — так же весело и безудержно, как звуки и слова.

«Солнце играет», — вспомнил он слова Кристальского. «Должно быть, играет, и это все, что слышно здесь и видно, это и есть его горение? Пусть солнце. Но и солнце — то, которое завтра будет сиять на небе, действительное и ослепительное солнце, — что оно может сделать с тем холмиком, который отсюда за сотни верст? Вытянуть своими лучами на его поверхность зеленую слабую травку? Только-то! А мама?»

И ему почти неприятной сделалась эта бесконечная ликующая священная пляска без пляшущих с мелькающими огнями. Ему захотелось тишины, темноты ночи. Он решил уйти из церкви. И вдруг пляска смолкла. Потоки веселья иссякли. Что это? Из алтаря, где больше всего было света и веселья, откуда неизвестно начинались все эти ликующие звуки, внезапно повеяло холодом, тишиною — покоем одинокого холмика, весенней ночи с далекими и холодными звездами, тихим <нрзб> и <нрзб>

сном. Все это было в звуках: ими первыми охватило Омута, — но это же было и в словах. Он не сразу их схватил и с испугом подумал, что их больше не услышит, но они повторились, и они медлительно и печально выплыли с тихою и покойною струею ночного холода:

— Плотию уснув, яко мертв, Царю и Господи.

Они медленно наполняли храм, — и еще не погасшие огни как будто приникли при них и стали погребальными плачущими огнями скорби. «Как же это?» — не понимал Омута. «Значит, скорбь все-таки сильнее и этого играющего солнца, — она про-рвалась — и тихо погасила его лучи? Глубокая, неистребимая грусть лежит в покойных холмиках земных, — и солнце не проникает в ее тихую темь». «Если осталось только Солнце, зачем же вспоминать эту таинственную скорбь, — и тушить его игра-нье, и повеять холодом, — о, каким явным, мертвенным холо-дом! — В эти только что разрывавшиеся от солнечного играния сердца! Пусть только “уснув”, — как некто, — но уснув, все-таки, яко “мертв”: мне зачем же об этом помнить, если уж все кончилось и *нрзб* Солнце взошло? Нет, грусть правее и посто-янное этой пляски: недаром она из глубины, из земли, из темной и родной глубины. Как это? Да, вот: “земля еси и в землю отыдеши”. Не скрыли, не скрыли этого — и здесь, и даже здесь! И зачем слышать? И чем же лучше этот свет и огоньки? Той тихмении и тишины с безучастными звездами над оттаявшим холмиком?» И его неудержимо потянуло вон из храма в ночь, в темную и тихую пустоту. Он потушил свою свечу и с трудом протис-нулся к выходу.

Омута попытался пойти по полю, в сторону села, но было вязко и грязно, и он свернул на дорогу, уходившую в черноту. Было темно, но чем дальше отходил он от села с светозарным храмом, чем глубже входил в ночь, тем светлее она ему казалась: она как-то усваивала его себе. Он без труда находил дорогу. Он долго шел не оглядываясь — и когда впервые оглянулся, село с церковью опять было далеко. Огни казались слабыми и блед-ными. В сравнении с теми, которые были рассыпаны над ним, — но звезды, *нрзб* в пустоте ночи, казались еще выше и отчуж-деннее. От земли пахло дышащим крепким теплом, в подняв-шемся ветре была одна свежесть. Омута повернул назад к селу. Его обогнал высокий парень в полушубке и окрикнул весело:

— Обедню, пожалуй, захватим на кончике. Поспешать надо.

И быстро зашагал по дороге.

«В эту ночь мама была особенно счастлива», — вспомнил Омут. — Она говаривала: «Я знаю только одно несомненное счастье на земле, которого жду всегда с нетерпением, — это еще раз встретить Пасху». Вот так и обогнавший парень. Зачем ему этот кончик обедни, который он надеется застать? И он подумал, что у мамы больше общего с этим парнем, чем с ним. «Но мама, — тотчас же возразил он себе, — это маленький холмик, я все это забываю, до которого нет никакого дела парню, и никому — и правда только в одном: что мама — это земля теперь, вот в эту ночь земля, а парень будет земля, когда в нее “отыдет”. Как торжественно “отыдет”, — и как просто: “когда зароят” — в такую же вот безмолвную жирную вязкую землю, которая у него под ногами». Он не заметил, как дошел почти до церкви. Он свернул за ограду и очутился на кладбище. Тут никого не было. Из церкви выходили люди с огоньками. Однообразные, одномерные кресты чернели над могилами. ... Ветерок водил над пятью еще безлистыми длинными ветвями старых берез. Омут прошел несколько шагов, осторожно обходя могилы, боялся в темноте наступить на них, — и усмехнулся. Он поймал себя на мысли: «Не ушел от места, где ты сегодня должен был бы быть, единственного твоего места в эту ночь». Он остановился около какой-то могилы с покосившимся набок деревянным крестом. На чужой могиле он вспомнил ту, которая была в ста верстах, — и это воспоминанье, короткое, ясное, точное: холмик, крест, совсем увядшие венки, тишина — та же, что и здесь, и звезды — те же, что здесь, и ночь, та же, что кругом, — и вдруг отогнало разом все его мысли, образы, впечатления, — и оставило только слезы. Он заплакал — и удивился: как же этого не было, все время не было, хотя это одно должно было бы быть. Он плакал неудержно, тихо, сидя притолкнувшись лбом к чужому кресту и схватив его руками; кончик его упирался в могильную землю.

— Вот вы где, — раздался около голос о. Александра, — пришли отдохнуть? Устали? Я к своей покойной жене всегда от обедни захожу на могилку похристосоваться. Христос Воскресе! — Они поцеловались.

— Душно было, очень тесно у нас, — продолжал о. Александр, — храм маленький. Вы до каких достояли?

— Я за обедней не был, — сказал Омут.

— И все тут были?

— Нет.

О. Александр покачал головой.

— Что же я спрашиваю! — спохватился он и в голосе его прозвучало что-то теплое и застенчивое, — вот оно, забвение человеческое! Да ведь небось маму покойную вспомнили? Мне Сеня говорил о вашем горе.

— Да, вспомнил, батюшка, — ответил Омуты и усмехнулся, — и вышло, что мне здесь, на этой чужой могиле, легче, чем там. Он указал на еще не потухшую огнями церковь.

— Ужли же так? — с грустью спросил о. Александр.

— Представьте, так. Я ушел из церкви, еще от заутрени, — когда запели... Пойдите, я вспомню сейчас слова. Когда запели: «Плотию уснув». Так, кажется?

— Да, трижды пели. Почему же вы ушли? Ведь какое это песнопение!.. Какие это слова!

— Долго, батюшка, рассказывать.

— И не нужно, — прервал его о. Александр с некоторою даже строгостью. — Показалось, что вашего горя тяжбу не знают и о нем забыли, также в церкви, когда пасхальную радость мы многозначно и многообразно возвещали?

— Приблизительно так. Только не моего одного — а всего, вселенского горя — не «не знают» — о, конечно, знают! — а забыли. Места ему не нашлось.

— Это когда же забыли: тогда ли, когда мироносицыну скорбь вспоминали? — Они, вот как мы, теперь сходятся ночью, тайно, на могилку, — на дорожную, на нежданную, на обиженную могилку. Идут они ночью и говорят друг другу тихо, тишайше, что сама ночь тихая: «О другини, придите, вонями помажем тело живоносное и погребенное»⁹⁴⁴, — «и плачим, и возопиим: “о владыко, востани! Падшим подай воскресение!”»⁹⁴⁵ Это ли мы забыли там в церкви, эти слезы, эту женскую тропу ночную, слезами умытую. Слезы эти тихие и горестные, и любви исполненные и преисполненные? Нет, не забыли.

Омуты молчал, стоя у креста.

— Или то забыли, как пришли они ко гробу — и камень отвален видели, это все равно, как бы если бы вы пришли вот сегодня, только на мамину могилку, а креста нет и могила разрыта, — «предварившая утро яже о Марии и обретшая камень отвален от гроба»⁹⁴⁶, — и в ужасе и горести жмутся друг к другу — и кто

спросит, от кого узнать, где же оно, «тело живоносное и погребенное»?⁹⁴⁷ Ночь молчалива и тиха. Эту ли скорбь не вспомнили, единственное свое сокровище — прах дорогой — теряющих?

О. Александр ближе подошел к могильному кресту и положил на него левую руку.

— Нет, все помнят. И мы помним.

— Самое страшное, ужасу подобное, чего земля не выдержала и чему небо содрогнулось — отчего и вы сами ушли из церкви: «Плотию уснув яко мертв». — «Кто же мертв?» «Царю и Господи». И он ушел в могилу, в черную, ископанную от века для всего рода человеческого. И это нисхождение его гробовое так помним, что поем об этом гласом, идущим будто из самых недр земли поколебавшейся. — Слышали, слышали, как пели мы это?

— Слышал. Никто такой грусти не слышал.

— ... Это как бы сама земля, принявшая в черноту свою грешную светлейшего, паче снега, — поем Богу своему и Царю, ею держимому, в печали великой. «Плотию уснув яко мертв, Царю и Господи! — во мне, в земле грешной, уснув.» Нет, все помним, ничего не забыли и нельзя забыть: и в Нем, о Ком мы это пели, даже и вы радости нашей неудержимо не забыв, и вы пели? — «тридневном от гроба», мы и маму вашу помним, — и, созерцая с ангелами Его гроб и отваленные камни, и вашу далекую могилу видим любящими очами. Оттого у нас и радость, оттого и «светозарная сегодня ночь»⁹⁴⁸, — что, ничего не забыв, ни единого из сих... zde спящих, праведных и грешных, — о. Александр указал на окрестные могилы, — мы им жизнь возвещаем, — и такую память, которая уже поистине «вечная».

— Не понимаю этого текста.

— А хотите ли понять?

— Хотел, о, как хотел! — с глубоким страданием воскликнул Омуты.

— А как просто: и это нужно понять. «Смерти празднуем умерщвление, адово разрушение, иного жития вечного начало...»⁹⁴⁹ Конец кончен; начинается, — слышите! — О Воскресшем — иного жития вечного начало».

— Короткой памяти человеческой конец указан: пусть нас не помнит! Начинается вечная жизнь в Памяти Божией, Вечной, в Его непозабывающей Славе и Красоте. Начало сегодня видно:

в твари в мире, в бытии, — и видно, и слышно и в огоньках, и в пении, и в лобзаниях. Все концы да концы по земле, и саму ее ждет конец, все в конец на земли упирается, и в могилках видим непреходимые концы, — отсюда наша тоска и печаль. А сегодня — конец концам: начало открыто, явлено и освящено нам начальником жизни. Оттого «играюще поем виновнаго»...⁹⁵⁰ «триста шестьдесят четыре дня в году мы забываем и не помним — вот один день, одна эта ночь — только несет нам свет Вечной памяти Божией: вспоминаем, что Воскрес «Победитель Смерти, — и в этом воспоминании все оживает — и мы живем, и те вот, что здесь лежат, — они живы. — О, воистину живы. Ибо кого не разбудит Он!» «Возбудил еси уснув мертвые от сна, царски рыкавый яко от Иуды лев!»⁹⁵¹

О. Александр перекрестился — и тихо-тихо сказал:

— А я в эту ночь жену свою покойницу вижу: я вдов много лет — вспоминаю особенно, — никогда так не вспоминаю. Иду к ней христосоваться — и живее живой ее будто вижу, — незримо вижу, — *<нрзб>*.

— Я всю ночь только и делаю, что о маме думаю, — глухо отозвался Оматов. — И не хочу остановить своей думы. Оттого и сюда пришел.

— И думайте, и не надо останавливаться. Начните только в Боге, во Христе воскресшем вспоминать и думать, и скажете ей: Христос Воскресе, — и ответное: Воистину — услышите!

— А если не услышу?

— Услышите. — Ведь вот думали, что мы маму вашу забыли, там, в церкви, — а ведь это вы просто прослушали, как мы о ней новой вспоминали и с нею христосовались. Во Христе нет мертвых. Прослушали, — настойчиво и строго повторил о. Александр. — Увидите сейчас, что прослушали. Спойте внимательно. Молитесь Воскресшему. Внимайте.

О. Александр выправил из-под рясы епитрахиль, стал перед могилой, трижды перекрестился и начал торжественно:

— Слава Святей Единосущней и Животворящей и Нераздельней Троице всегда, ныне, и присно, и во веки веков. — И запел же затем радостно и быстро:

— Христос воскрес из мертвых, смертью смерть поправ и сущим во гробех живот даровав. — Он служил пасхальную утреню, а Оматов первоначально решил, что он начал панихиду.

— Да воскреснет Бог и расточатся врази Его, — раздавалось в темноте ночи, и оттого, что кругом был мрак и тишина и никого не было, Омуты чувствовал, что каждое слово, каждый возглас о. Александра обращены к нему, входят в него, наполняют его душу, — и он старался не проронить ничего из того, что пел о. Александр.

Он один. И он должен слышать все. Он стоял одал чужой могилы — и крестился.

— «Вчера спогребохся тебе, Христе, совозстаю днесь воскресу Тебе...»⁹⁵² — пел о. Александр. «Кто этот я, спогребавшийся со Христом? И я, Андрей Омуты, — и я тоже “спогребохся”. Какое таинственное и неизбежное слово! Но как же, как же назвать иначе — мы долго, вот уже сколько дней, погребены в печали, в тоске моей? Я “погребохся” в маленький холмик на тесном <нрзб> кладбище, — и я был один в своем погребении и плакал вот здесь. — На чужой могиле... А если я не один, — а если не я, а еще кто-то Другой сошел со мной в милую мне могилу и я “спогребохся” с Ним, — а Его уже нет с мамой, потому что она не удержала его, и вот я “совозстаю” с Ним?»

— «И почему, почему думать, что я один слышу то, что поет о. Александр, — а не слышит это тишина, — весенняя, чуткая, молодая, — эта многозвездная, явно слушающая ночь, эти покойно склоненные над могилками березы, — и самые эти могилы, и этот безвестный, над чьей могилой мы стоим, и мама, далекая, не покидающая мою душу мама? Почему я слышу, и не все мы, не все, что мы и что не — мы? И кто разделил все — на мы — и не мы? Мое сознание? Но кто сказал, что оно — только мое, а не их вместе — и синих звезд, и по-весеннему дышащей земли, и огражденных крестами могил?»

«И что же я! — да ведь это же было, только что было... Он же пел об этом, только что пел. Я и с детства не вовсе еще успел забыть это — что и небеса веселятся, и земля радуется, и “празднует мир видимый же весь и невидимый”. “Видимый”: звезды, и небо это, и тишина, и березы, “невидимый”...»

— И мама, и мама! — вдруг догадался он, — и невыразимый восторг охватил Омута. Он закрыл лицо руками и сладко заплакал.

— «О, Божественного! О, любезного! О, сладчайшего Твоего гласа! — пел о. Александр, — с нами бо неложно обещался еси

быти до скончания века, Христе: Его же верни, утверждение надежды имуще, радуемся!»

Омутову захотелось остановить, переспросить о. Александра:

— Утверждение надежды имуще, радуемся! — это опять о маме, о маме...

Нет, не надо спрашивать. Надо отдаваться, не думая, не спрашивая, как Андрюша бы отдался, — и тогда все будет о маме. И вот опять он слышит то, что одно услышал так недавно, там, среди огней:

— «Плотию уснув, яко мертв», — тихо-тихо, почти неслышно начал о. Александр, как будто откуда-то снизу, из тихой темноты, из покойного покоя ночи — шли эти звуки, и Омутову казалось, что это не о. Александр, а сама безвестная могила посылает из своей безмолвной темноты свое тишайшее и благодарное слово:

— Тридневен воскресл еси, Адама воздвиг от тли и упразднив смерть: Пасха нетления, мира спасение.

— Тут этот, на чьей могиле мы стоим, безвестный, а там, за сотню верст, там мама так же отвечает — тем же тихим словом... Какое счастье!.. Он слышит это слово. «Христос Воскресе!» — не он, а чужая могила говорит ему, а он не шепчет, он только плачет ей в ответ безмолвное, светлое: «Воистину Воскресе!» И не нужно в другой раз повторять: это — и маме он ответил: «Воистину Воскресе!» — и тишине этой, и жене о. Александра, где-то тут же похороненной, и звездам: они еще покрупнели к рассвету, и нежной, нежной тишине этой, — это всем, всем одно: «Воистину Воскресе!» О. Александр стоял к нему лицом и говорил пасхальный отпуст утрени. Заря дружно занималась в полях. Его усталое лицо было светло и радостно.

— Христос Воскресе! — сказал он, протягивая Омутову свой наперсный серебряный крест:

— Воистину Воскресе! — ответил тот. Крепко трижды поцеловал о. Александр, благословил могилу — и, обернувшись лицом к другим могилам, громко и радостно возгласил:

— Христос Воскресе!

И дважды, на две другие стороны, повторил возглас. Потом взял за руку Омутова и сказал:

— Пойдемте разговляться, я устал что-то. К своей покойнице не пойду: с нею здесь похристосовался, как в церкви, общим

всерадостным приветствием. И с вашей мамой христосовался, и с сим рабом Божиим... — он указал на крест.

— А кто он был? — спросил Оматов.

— Крестьянин местный. Добрый человек был, Царство Небесное. Никита Прокофьевич, пасечник, пчел водил. — И ласково, как ребенку, глянув в лицо Оматову, спросил:

— Ну что же, слышали, что ранее не было вам слышно? Впрочем, спрашивать мне не нужно. Вы уже все сказали.

— Когда сказал?

— Когда ответил на чужой могиле: Воистину Воскресе! Нет и не может быть иного ответа в сей день. Вон, вижу, Сеня идет нам навстречу. Ищет нас разговляться. Они подходили к домику, совсем светало. Кристальский без шапки поджидал их и еще издали крикнул Оматову:

— Христос Воскресе!

— Воистину Воскресе! — отвечал тот.

31 окт. — 3 ноября 1922 г.

3. Документы личного дела С. Н. Дурылина в Государственной Академии Художественных Наук

РГАЛИ, Ф. 941. Государственная академия художественных наук (Москва, 1921–1931), оп. 10. Ед. хр. 195. Личное дело Дурылина Сергея Николаевича, 1925–1927 гг. 27 л.

Государственная Академия Художественных
Наук

№ _____

ДЕЛО

Дурылин
Сергей Николаевич

4656
1925 г. 10

Начато _____ " _____ для 1925 г.
Окончено _____ " _____ для 1927 г.
На _____ 27 _____ листах.

Ф. 941
оп. 10
195

В ы п и с ь к а

из прот. заседания № 89 Правления ГАХН от 5/VI-25 г.

Постановили:

С л у ж и л и :

Ю. Утвердить.

Ю. Кандидатура в научные сотрудники

С. Н. Дуркина, по Социологич. Отд.

под руководством А. А. Сидорова.

Верно: Секретарь М. Иванова.

Сергей Николаевич Дуранин

2

(Curriculum vitae.)

Сергей Николаевич Дуранин родился (1879); образование получил в Московской 4-й гимназии и Археологическом институте, где слушал лекции по искусствоведению у проф. Николая Берга, Романова, Звеницкого; Был сотрудником "Исств", "Русск. мысли", "Русских ведомостей", "Трудов и Дни", "Моск. телеграф", печатал статьи по вопросам литературы и искусства.

Из книг и статей его ~~опубликованы~~^{отлично} упомянуто:

- 1) Рихард Вагнер и Россия. О будничных путях искусства. К в. "Искусств". 1913г., 2) Судья Верноподобный. "Русская мысль" 1914г., 3) Жалостник. "Рус. мысль" 1917г., 4) Академический Верноподобный. "Труды и Дни" 1916г., 5) Древне-русские иконописи и Омошеские края. 1913г., 6) О лирическом творчестве. "Труды и Дни" 1913г. и т.п. Друг. В настоящее время Дуранин закончил и печатает в рукописях следующие труды: 1) М. В. Кестеров. Жизнь и творчество" (глава из книги "Кестеров, как иллюстратор" была прочитана в виде доклада в Полиграфическом секции А.Х.Н.), 2) Ретин и Гаршин. По неизданным материалам, 3) "Современные художники восточных стран", 4) "Материалы по литографии и ксилографии", 5) "Иллюстрации к Верноподобному? Вопрос об иллюстрировании детской книги посвящен статье "Искусство и ребенок" ("Свободное воспитание" 1907г.).

Сергей Николаевич Дуранин

(Москва, Митрофанов пер., д. 15, кв. 12.)

13 апреля 1928г.

Исходник
№ 1584
от 26/8 1925г.

3

для представления в Министерство.

Удостоверение.

СССР, Академия естественных наук
настоящим удостоверяет, что И.И. ДУДИН состоит
научным сотрудником Академии и в течение сен-
тября получил вознаграждение за исполнение
научных работ в сумме 25 руб.

Директор находится на свободе.

Вся. Админ. - Чран. часть:

/И. - Алешников/

Алешников Сидор:

7

С. И. Дурович
научный сотрудник

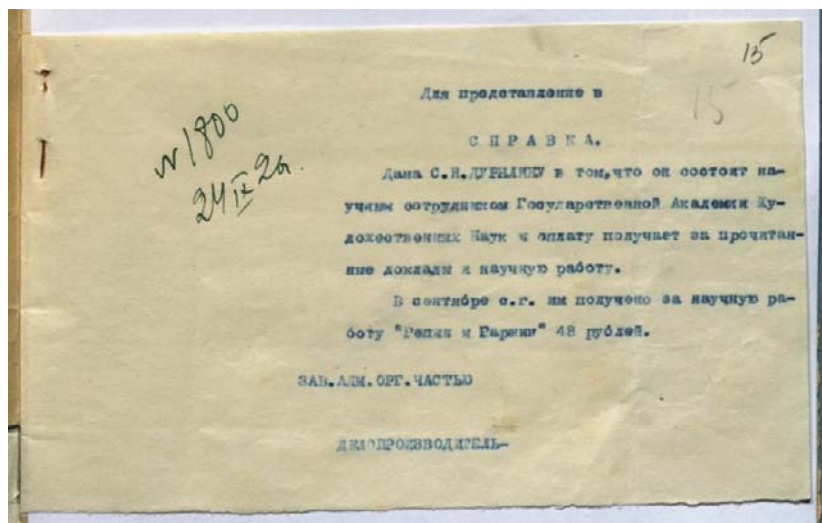
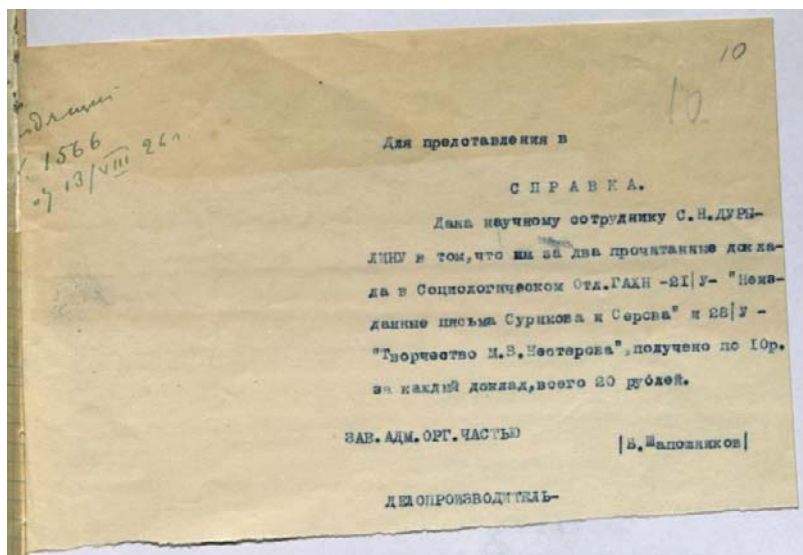
В октябре — 25 р. за Губинские
фигурные карточки "Космезав" "
"Картины Космезав", Вакансы отсюда
"Парфоломия"

В ноябре — 10 р. за доклад "А. Даро
любил "Из истории раннего шовинизма"

1 декабря — 10 р. за доклад "История
Репертуар передвижников"

в феврале — 10 р. за доклад "К. Мелон
св. и Лепид" до отставки."

январь
март — 10 р. за доклад —
"Крепский: Куклы матернали:"



Исходники
№ 1946
от 28/12 27.

~~в. д. н. с.~~
в. н. с. д. н. с.

24

СПРАВКА.

Сергей Николаевич ДУРЫЛИН состоит внештатным научным сотрудником Государственной Академии Художественных Наук по Социологическому Отделению с 5/VI-1928г. За последний академический год им прочитаны нижеследующие доклады: в Социологическом Отделении - "Художник деревни - Максимов", "Исторический жанр у передвижников", "Молодой Гоголь в социальном окружении"; в Литературной Секции - "Художники живого слова", "Александр Добролюбов и Валерий Брюсов", "Пейзаж в романах Достоевского", "Гоголь - художник живого слова"; в Театральной Секции - "Артем и Артемьев - артист и художник".

ВИЦЕ-ПРЕЗИДЕНТ ГАХН

/Г.Г.Шпет/

Секретарь:

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И НАУЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ИСТОЧНИКИ

Архивные источники

1. 1. Творческие материалы

Дурылин С. Н. Автобиография. Письмо С. Н. Дурылина Г. С. Виноградову // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП-614/16. 7 л.

Дурылин С. Н. Арише. Цикл стихотворений. 1942, 1976 гг. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 262/11. 24 л.

Дурылин С. Н. А. Р. Артем // ОР РГБ. Ф. 331. А. П. Чехов. № 66. Ед. хр. 137.

Дурылин С. Н. Артем. Этюды к сценическому портрету. Исследование. После 1932 г. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 2060/50. 35 л.

Дурылин С. Н. Бабочка и эхо. Бегун. Статьи о К. Д. Бальмонте и Л. Н. Толстом. Черновики. 1910–1912 // РГАЛИ. Ф. 2980. С. Н. Дурылин. Оп. 1. Ед. хр. 6. 35 л.

Дурылин С. Н. Белый. б. д. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 2065/9. 7 л.

Дурылин С. Н. Бодлер и Лермонтов. Голубое без цветка. (О Лермонтове). Статьи. Черновики. Автограф. 1910–1911 гг. // РГАЛИ. Ф. 2980. С. Н. Дурылин. Оп. 1. Ед. хр. 5. 59 л.

Дурылин С. Н. В родном углу. 1928–1954 гг. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 265/35–63.

Дурылин С. Н. В родном углу. Вступление. 1942 г. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП-265/35. 35 л.

Дурылин С. Н. В родном углу. Записки И. А. Комиссаровой-Дурылиной о матери С. Н. Дурылина. 1954 г. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 265/58. 40 л.

Дурылин С. Н. В родном углу. Post-scriptum. С. Н. Дурылин. О Толстом. Копии статей 1913 и 1928 гг. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 265/61. 16 л.

Дурылин С. Н. В родном углу. Post-scriptum. С. Н. Дурылин. Повесть о Григории Хабарове. Набросок. Повесть о Григории Хабарове. Хроника старых лет. Ч. 1 (не окончена). Дневник 1919–1920 гг. 1918–1920 гг. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 265/62. 29 л.

Дурылин С. Н. В родном углу. Post-scriptum. Записки моего брата. 1931 г. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 265/59. 10 л.

Дурылин С. Н. В родном углу. Post-scriptum. Моя жизнь. Эссе. 1905–1936 гг. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 265/60. 2 л.

Дурылин С. Н. В родном углу. Post scriptum. Современница Пушкина (Из моих воспоминаний). 1944 г. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 265/56–57. 13 л.

Дурылин С. Н. В своем углу. Тетрадь I. 1924 г. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП-265/1–2. 46 л., 44 л.

Дурылин С. Н. В своем углу. Тетрадь II. 1924 г. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП-265/3–4. 74 л., 73 л.

Дурылин С. Н. В своем углу. Тетрадь XII // РГАЛИ. Ф. 2980. С. Н. Дурылин. Ед. хр. 314. В тексте черновика и копии писем С. Н. Дурылина Н. К. Гудзию, Н. К. Метнеру, О. Э. Озаровской и писем к нему Н. К. Гудзия, Г. И. Чулкова, М. В. Нестерова и др. 1928–1929 гг. 109 л.

Дурылин С. Н. В своем углу. Тетрадь XIII. 1929–1930 // РГАЛИ. Ф. 2980. С. Н. Дурылин. Оп. 1. Ед. хр. 315. 119 л.

Дурылин С. Н. В своем углу. Тетрадь XIII. 1929–1930 гг. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП-265/26. 213 л.

Дурылин С. Н. В своем углу. Четырнадцать тетрадей. 1924–1939 гг. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 265/1–33.

Дурылин С. Н. Выписки и наброски для статей «Религиозная судьба Лермонтова», «Антихристианство немецкой мысли», «Церковь невидимого града», «Бодлер в русском символизме». 1910–1920-е гг. // РГАЛИ. Ф. 2980. С. Н. Дурылин. Оп. 1. Ед. хр. 230. 90 л.

Дурылин С. Н. Две Москвы (с путеводителем Островского по Москве). Статья. 1943 г. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 263/10. 12 л.

Дурылин С. Н. Домик в Коломне. 1931, 1949 гг. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 526/7. 67 л.

Дурылин С. Н. Забытое о Пушкине. Исследование. 1931–1935 гг. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 2064/1–10.

Дурылин С. Н. Записки (С. Раевского). Книга первая. Москва. Эссе. 1928 г. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 2060/41. 52 л.

Дурылин С. Н. Записная книжка с набросками рассказа, черновиками стихотворений, писем, дневниковыми записями. 1908–1910 гг. // РГАЛИ. Ф. 2980. С. Н. Дурылин. Оп. 1. Ед. хр. 278. 116 л.

Дурылин С. Н. Золотая лисица. Сказка. Фрагмент. 1914–1917 гг. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 261/8. 3 л.

Дурылин С. Н. Как умирают. Материалы для книги. 1919–1954 гг. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 325/1. 102 л.

Дурылин С. Н. Колокола (хроника). Роман. В 5 частях. Машинопись с рукописной правкой автора 1951 г. 1928, 1951 г. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 264/1–5.

Дурылин С. Н. Лабиринты. Подготовительные материалы к статьям: «Кандалакшский лабиринт», «Церковь незримого града», «Рассказы Сергея Раевского». 1920–1930-е гг. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 258/11. 9 л.

Дурылин С. Н. Николай Семёнович Лесков: Опыт характеристики личности и религиозного творчества // Творческое наследие С. Н. Дурылина / сост. А. Б. Галкин. М., 2016. Вып. 2. С. 193–224.

Дурылин С. Н. Монастырь старца Зосимы (К вопросу о творческой истории I, II и V книг «Братьев Карамазовых» Достоевского). Статья. 1928 г. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 258/10. 40 л.

Дурылин С. Н. Муркин род. Аришин календарь на 1930 г. 1930, 1937 гг. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 266/2. 17 л.

Дурылин С. Н. Мяу-мяу. Муркин вестник для Аришеньки. Рукописный журнал. № 1–45. 1943 г. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 266/7. 53 л.

Дурылин С. Н. На чужой могиле. Пасхальный рассказ. 1922 г. // РГАЛИ. Ф. 2980. С. Н. Дурылин. Оп. 1. Ед. хр. 188. 57 л. Рукопись, автограф в переплете.

Дурылин С. Н. Нестеров в жизни и творчестве. Исследование. 1923–1945 гг. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 319/1–39.

Дурылин С. Н. О В. В. Розанове // РГАЛИ. Ф. 2980. С. Н. Дурылин. Оп. 1. Ед. хр. 18. С. Н. Дурылин. Киммерийские пейзажи М. Волошина в стихах; Из прошлого русского театра; О В. В. Розанове; Тютчев и Гете и др. статьи. 1921–1935. 48 л.

Дурылин С. Н. Об ангелах. Статья. 1922 г. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 265/63. 7 л.

Дурылин С. Н. Об Артеме. Исследование. б. д. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 2060/51. 18 а. л.

Дурылин С. Н. Олонецкие записки (по этнографии, фольклору и археологии). Тетрадь с записями во время путешествия по Олонецкому краю, дневниковыми записями. 1917–1918 // РГАЛИ. Ф. 2980. С. Н. Дурылин. Оп. 1. Ед. хр. 293. 171 л.

Дурылин С. Н. Петрушка. Пьеса. 1941 г. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 526/5. 94 л.

Дурылин С. Н. Русские писатели у Гете в Веймаре. Исследование. 1932 г. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 260/1–9.

Дурылин С. Н. Содержательный план «В родном углу». б. д. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 265/64. 2 л.

Дурылин С. Н. Стихотворения. Автограф чернилами в записной книжке // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП-1386/2. Л. 45–45 об.

Дурылин С. Н. Стихотворения Сергея Раевского. Сборник. 1911–1913 гг. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 262/4. 103 с.

Дурылин С. Н. Ф. Тютчев. Б. Садовский. Бесы разны. Коктебеляна. М. В. Нестерову. Стихотворения. 1920-е гг. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 262/17. 39 л.

Дурылин С. Н. Христос Воскресе! Стихи о весне. 1930 г. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 262/10. 12 л.

Дурылин С. Н. Чехов-драматург. Статья. 1954 г. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 2060/9. 19 л.

1. 2. Переписка

Дурылин С. Н. Письмо к Н. С. Ашукину от 14 (27) июля 1913 г. // РГАЛИ. Ф. 1890. Ед. хр. 256. Материалы для книги «Нестеров в жизни и творчестве»: выписки из писем М. В. Нестерова к А. А. Турыгину, Е. Г. Мамонтовой и др. 1930-е гг. 68 л.

Письма С. Н. Дурылина к К. Ф. и Ж. Г. Богаевским. 1931–1953 гг. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 324/68. 16 л.

Дурылин С. Н. Письмо к Б. Н. Бугаеву (Андрею Белому). 1928 г. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП-525/70. 2 л.

Письма и открытки С. Н. Дурылина к Николаю Николаевичу Гусеву. 1932–1953 гг. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 525/106. 21 л.

Дурылин С. Н. Письмо к И. А. Комиссаровой от 11 июня 1926 г. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 324/47. С. Н. Дурылин. Письма к И. А. Комиссаровой. Коктебель. Машинопись. Конволют. 1922–1926. 118 л.

Письма С. Н. Дурылина к О. Э. Озаровской и Б. Л. Пастернаку. 1931–1932 гг. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 525/85. 1 л.

Дурылин С. Н. Письма к П. П. Перцову 1943–1945 гг. // РГАЛИ. Ф. 1796. Перцов П. П. Оп. 1. Ед. хр. 129. Л. 30.

Дурылин С. Н. Письма к В. В. Разевигу 1918–1924 гг. // РГАЛИ. Ф. 2980. С. Н. Дурылин. Оп. 1. Ед. хр. 376. 33 л.

Дурылин С. Н. Письма к Сергею Иосифовичу Фуделю, С. И. Фуделя к С. Н. Дурылину; С. И. Фуделя к Георгию Хрисанфовичу Мокринскому. 1918–1951 гг. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 612/80. 16 л.

Дурылин С. Н. Письма разным лицам (И. Э. Грабарю, Ю. А. Дмитриеву, И. С. Зильберштейну, П. А. Маркову и др.), заявления служебного характера в разные организации (Институт истории искусств АН СССР, Сектор театра ИИИ АН СССР, редакции Известий АН СССР, «Вопросов философии» и др.). 1950–1952 гг. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 612/88. 46 л.

Дурылин С. Н. Письма разным лицам: Бычкову Валентину Петровичу, Михаилу Тимофеевичу, Лазареву Виктору Никитичу, Кузьминой Вере Дмитриевне, Данилову Сергею Сергеевичу, Вейнблату, Головащенко Юрию Александровичу, Нестеровой-Шретер Ольге Михайловне, Филиппову Владимиру Александровичу, Полиновскому Георгию Александровичу, Россихиной Ольге Николаевне, Бертенец М. В., Ивану Ивановичу, Петру Матвеевичу, Павлу Ефимовичу, Д. Д., «заочному собеседнику» [Беликову И. С.]. Б. д. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 612/3. 25 л.

Письма М. А. Волошина к С. Н. Дурылину и письмо С. Н. Дурылина к М. А. Волошину. 1927, 1930 гг. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 324/60. 20 л.

Письма М. А. Волошина. 1925–1932 гг. // РГАЛИ. Ф. 2980. С. Н. Дурылин. Оп. 1. Ед. хр. 480. 32 л. Часть писем с приписками М. С. Волошиной.

Письма Е. В. Гениевой к С. Н. Дурылину. 1928 г. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 525/6. 43 л.

Переписка С. Н. Дурылина с Большой Советской энциклопедией (редакция музыки, театра и кино). 1951–1952 гг. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 612/93. 22 л.

Переписка С. Н. Дурылина с Всероссийским театральным обществом. 1936–1945 гг. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 612/92. 84 л.

Переписка С. Н. Дурылина с Институтом мировой литературы им. А. М. Горького. 1938–1952 гг. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 612/91. 63 л.

Переписка С. Н. Дурылина с Б. Л. Пастернаком. 1929–1946 гг. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 612/39. 69 л.

Переписка В. В. Разевига с С. Н. Дурылиным. 1908–1910 гг. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 525/11. 80 л.

1. 3. Списки работ, описи архива и библиотеки

Виноградова А. А. Опись книг библиотеки С. Н. Дурылина. Периодические издания, собрания сочинений и др. 1979–1982 гг. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 2075/3. 20 л.

Виноградова А. А. Список книг из библиотеки С. Н. Дурылина, переданных в ЦГАЛИ. 1981 г. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 2075/10. 23 л.

Дурылин С. Н., Комиссарова И. А., Виноградова А. А. Опись книг библиотеки С. Н. Дурылина. Собрания сочинений и др. 1950–1982 гг. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 2075/4. 11 л.

Дурылин С. Н., Кузьмина В. Д. Список работ Дурылина с 1906 по 1954 г. 1954, 1955 гг. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 614/10. 76 л.

С. Н. Дурылин. Списки, описи работ С. Н. Дурылина «В своем углу», «В родном углу». 1940-е, 1983 г. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 265/66. 12 л.

Комиссарова И. А. Библиографические списки трудов С. Н. Дурылина о М. Ю. Лермонтове, М. Ф. Ленине, В. И. Ленине. 1956–1964 гг. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 2075/44. 21 л.

Комиссарова И. А. Опись книг, журналов и рукописей из библиотеки В. А. Кожевникова, принадлежащих С. Н. Дурылину. 1950–1960-е гг. // МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 2075/6. л.

Комиссарова И. А. Опись материалов в библиотеке и архиве С. Н. Дурылина, связанных с творчеством Б. Л. Пастернака. 1958 г. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 2075/5. 5 л.

Комиссарова-Дурылина И. А. Списки папок. Работы С. Н. Дурылина для Института искусств АН СССР. 1956 г. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 614/12. 29 л.

Комиссарова И. А., Виноградова А. А. Описи редких книг и книг с автографами из библиотеки С. Н. Дурылина. 1950-е гг. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 2075/7. 9 л.

Комиссарова И. А., Виноградова А. А. Описи книг духовного содержания и книг В. В. Розанова, Н. Ф. Федорова, в том числе переданных в библиотеку Троице-Сергиевой лавры. 1970-е гг. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 2075/9. 26 л.

Комиссарова И. А., Виноградова А. А. Описи материалов в архиве С. Н. Дурылина о М. Ю. Лермонтове. 1956–1979 гг. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 2075/49. 17 л.

Комиссарова И. А., Виноградова А. А. Описи материалов из архива С. Н. Дурылина, связанных с жизнью и деятельностью М. В. Нестерова. 1956–1978 гг. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 2075/47. 16 л.

Списки работ С. Н. Дурылина. Л. Н. Толстой о Толстом. Сост. И. А. Комиссарова-Дурылина. 1956 г. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 526/25. 5 л.

Список книг, находящихся в комнате М. В. Нестерова в белом шкафу наверху. Опись библиотеки С. Н. Дурылина. 1980-е гг. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 2075/1. 16 л.

1. 4. Памяти С. Н. Дурылина

Буткевич Т. А. Воспоминания о Сергее Николаевиче Дурылине, 1903–1916. Очерк. 1960 // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП-611/28. 74 л.

Гудзий Н. К. О творчестве Сергея Николаевича Дурылина по случаю его годовщины в Доме ученых 12 декабря 1955 г. Стенограмма выступления. К. В. Пигарев. Памяти С. Н. Дурылина. Очерк. К. В. Пигарев. Памяти С. Н. Дурылина. Статья. Н. А. Прахов. Светлой памяти Сергея Николаевича Дурылина. Очерк. Н. М. Богомолец-Лазурская. Лебединая песня (памяти Сергея Николаевича Дурылина). 1955 г. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 611/17. 57 л.

Комиссарова И. А. Проект Собрания сочинений С. Н. Дурылина. Рукопись неустановленного лица. 1974 г. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 2075/23. 19 л.

Морозова М. К. К вечеру воспоминаний о Сергее Николаевиче Дурылине. Очерк. 1955 г. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 611/33. 8 л.

Подборка воспоминаний Б. Л. Пастернака о С. Н. Дурылине (по публикациям) для сборника памяти С. Н. Дурылина. 1970-е гг. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 611/47. 6 л.

Рыжова В. Н. «О нашем незабвенном, дорогом...». «Вот и я хочу присоединиться...». Тексты выступлений. 11–12 марта 1955 г. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 611/60. 14 л.

Сборник памяти Сергея Николаевича Дурылина. Воспоминание о Сергее Николаевиче Дурылине. Проекты сборников. Оглавления. 1955–1974 гг. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 611/1. 8 л.

Стенограмма заседания в Институте истории искусств АН СССР, посвященного годовщине со дня кончины С. Н. Дурылина. 1955 г. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 611/2. 8 л.

Яблочкина А. А. «Сегодняшний вечер мы посвящаем...». «Открываю вечер памяти...». 1955 г. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 611/62. 6 л.

Записка священника Громцова о древностях в Пудожском уезде // Национальный архив Республики Карелия (НА РК). Ф. 29. Оп. 9. Д. 17. Л. 10–11 об.

Частный архив Г. Е. Померанцевой.

Частный архив В. Н. Тороповой.

КОММЕНТАРИИ

¹ С. Н. Дурылин и его время: Исследования. Тексты. Библиография. М.: Модест Колеров, 2010. Кн. 1: Исследования / сост., ред., предисл. А. Резниченко. 512 с. (Исследования по истории русской мысли; Т. 14).

² Дурылин С. Н. Статьи и исследования 1900–1920-х гг. / сост., вступ. ст. и коммент. А. И. Резниченко, Т. Н. Резвых. СПб.: Владимир Даль, 2014. 895 с.

³ Розанов В. В. Новые издания «Религиозно-философской библиотеки». Начальник тишины С. Н. Дурылина. Сергиев Посад, 1916 г. Израиль в прошлом, настоящем и будущем. Сборник статей, 1916 г. // В. В. Розанов. Полн. собр. соч.: в 35 т. Сер. «Литература и художество»: в 7 т. СПб., 2017. Т. 5: О писательстве и писателях: Статьи 1912–1918 гг. С. 667.

⁴ Там же. С. 183.

⁵ Цит. по: Померанцева Г. Е. На путях и перепутьях // Дурылин С. Н. В своем углу. М., 2006. С. 8–9.

⁶ Под «структурами повседневности» я вслед за Ф. Броделем и «школой анналов», И. А. Есауловым понимаю «такие формы обыденной жизни и явления культуры, которые характеризуют человеческую психологию и каждодневные практики в пределах “больших длительностей”». Речь идет о различных типах ментальностей (“картин мира”). Можно добавить, что эти структуры повседневности определяются тем или иным культурным бессознательным: зачастую не рационализируемыми самими носителями культуры типами мышления, которые порождают целый шлейф культурных последствий, вплоть до тех или иных стереотипов поведения» (Структуры повседневности и творческий эксперимент в русской словесности, философии, культуре: (V Балтийский международный семинар-дискуссия) / И. А. Есаулов, И. А. Киселёва, Ю. Н. Сытина, Е. В. Степанян, Е. А. Коршунова, Н. В. Михаленко, Г. Д. Певцов, В. Х. Гильманов // Вестник Московского государственного областного университета: (электронный журнал). 2015. № 3. С. 2–3. URL: <https://vestnik-mgou.ru/ru/Articles/Doc/703>).

⁷ Факт работы в ИМЛИ пока не подтвержден, в архиве института не найдено личное дело С. Н. Дурылина. Сведения приводятся по биографическим данным из книги: Торопова В. Н. Сергей Дурылин: Самостояние. М.: Молодая гвардия, 2014. С. 333.

⁸ «30 ноября 1943 года Ученый Совет Института Мировой литературы им. Горького Академии наук СССР возвел Дурылина в ученую степень доктора филологических наук без защиты диссертации. 12 августа 1944 г. Высшая Аттестационная комиссия при Комитете по делам Высшей школы при СНК СССР утвердила Дурылина в ученой степени доктора филологических наук» (Дурылин Сергей Николаевич. Справка о своей творческой работе. С. 16. Личный архив В. Н. Тороповой). В своей «Автобиографии» он описывает это так: «30 ноября 1943 года Институт Мировой Литературы им. А. М. Горького Академии

Наук СССР на основании отзывов о моих работах по литературоведению и театроведению, представленных Н. Л. Бродским, Д. Д. Благим, Н. К. Гудзием и В. Я. Кирпотиним, возбудил перед Высшей Аттестационной Комиссией ходатайство о присуждении мне ученой степени доктора филологических наук» (Дурылин С. Автобиография. 15 мая 1952 г. С. 14. Личный архив В. Н. Тороповой).

⁹ И. А. Есаулов, И. А. Киселёва, Ю. Н. Сытина, Е. В. Степанян, Е. А. Коршунова, Н. В. Михаленко, Г. Д. Певцов, В. Х. Гильманов / Структуры повседневности и творческий эксперимент в русской словесности, философии, культуре (V Балтийский международный семинар-дискуссия) // Вестник Московского государственного областного университета. 2015. № 3. URL <https://vestnik-mgou.ru/ru/Articles/View/703>

¹⁰ Честертон Г. К. Святой Фома Аквинский. URL: <http://chesterton.velchel.ru/index.php?cnt=17&sub=1>

¹¹ Частично восполняя эту лакуну, я публикую в разделе Приложение материалы личного дела С. Н. Дурылина в ГАХНе, где приводится список докладов Дурылина на искусствоведческие темы, публикаций.

¹² Архипов Ю. Русь прикровенная // Дурылин С. Н. Колокола: Избранная проза. М., 2009. С. 431.

¹³ См., например: Мотейунайте И. В. Русская классика в художественном наследии С. Н. Дурылина // Художественная литература и философия: контексты и взаимодействия: Материалы X Междунар. науч. конф. «Художественный текст и культура» (17–19 октября 2013 г., Владимир). Владимир, 2014. С. 38–46.

¹⁴ Бунина С. Н. Поэты маргинального сознания в русской литературе начала XX века. М.: Изд-во РУДН, 2005. С. 384.

¹⁵ Бунина С. Н. Поэты маргинального сознания в русской литературе начала XX века. М.: Изд-во РУДН, 2005. С. 385–386.

¹⁶ В школьной тюрьме: Исповедь ученика. М.: Посредник, 1906, 1907 (за предоставление некоторых данных для составления этого раздела благодарю Лидию Лазаревну Маянц).

¹⁷ Житие святого Франциска Ассизского // Сказания о бедняке Христове: (Книга о св. Франциске Ассизском). М., 1911. С. 13–38 (псевд.: С. Северный); Хвала святому Франциску: стихотворение // Антология: [сб.]. М., 1911. С. 143 (псевд.: С. Раевский); Хвалы святого Франциска: стихотворение // Антология: [сб.]. М., 1911. С. 144 (псевд.: С. Раевский).

¹⁸ Сватовство: фарс в 2 действиях // Сборник пьес для солдатских театров. СПб., 1906. Сб. 15. С. 169–199. (Бесплат. прил. к журн. «Чтение для солдат». 1906).

¹⁹ Дружок: (Быль). СПб.: Изд. В. Березовский, [1907]. 20 с.: ил. (Солдат. б-ка 18-го комплекта; № 350) (псевд.: С. Северный).

²⁰ Обишурился: (Из минувшей войны): [рассказ]. СПб.: Изд. В. Березовский, [1907]. 9 с.: ил. (Солдат. б-ка 18-го комплекта; № 349) (псевд.: С. Северный).

²¹ Орь и Швец: (Из минувшей войны): [рассказ]. СПб.: Изд. В. Березовский, [1907]. 34 с.: ил. (Солдат. б-ка 18-го комплекта; № 351) (псевд.: С. Северный).

²² Христос воскрес!: [рассказ]. СПб.: Изд. В. Березовский, [1907]. 14 с.: ил. (Солдат. б-ка 18-го комплекта; № 353) (псевд.: С. Северный).

²³ Богородицыны слезки: [рассказ] // Мирок. 1910. № 11. С. 343–345 (псевд.: С. Северный).

²⁴ Крепостные дети: очерк // *И. Крепостные дети: очерк* / С. Н. Дурылин. П. Песни о неволе и воле. М., 1911. С. 3–44: ил. (Б-ка И. И. Горбунова-Посадника; № 230).

²⁵ «Бабушка ломайла»: Из манчжур. воспоминаний. СПб.: Изд. В. Березовский, [1912]. 16 с.: ил. (Солдат. б-ка 20-го комплекта; № 396) (псевд.: *С. Северный*).

²⁶ В гнезде хунхузов: (рассказ). СПб.: Изд. В. Березовский, [1912]. 15 с.: ил. (Солдат. б-ка 20-го комплекта; № 392) (псевд.: *С. Северный*).

²⁷ В передовой деревне: (Из манчжур. воспоминаний). СПб.: Изд. В. Березовский, [1912]. 13 с.: ил. (Солдат. б-ка 20-го комплекта; № 383) (псевд.: *С. Северный*).

²⁸ В плену у пленных: (рассказ). СПб.: Изд. В. Березовский, [1912]. 22 с.: ил. (Солдат. б-ка 20-го комплекта; № 390) (псевд.: *С. Северный*).

²⁹ Весной: рассказ: (посвящается моей маме) // Маяк. 1912. № 11. С. 62–76: ил.

³⁰ Взошла... звезда-то...: рассказ. СПб.: Изд. В. Березовский, [1912]. 22 с.: ил. (Солдат. б-ка 20-го комплекта; № 389) (псевд.: *С. Северный*).

³¹ Два рубля — капитал!: [рассказ]. СПб.: Изд. В. Березовский, [1912]. 24 с. (Солдат. б-ка 20-го комплекта; № 397) (псевд.: *С. Северный*).

³² Котик: [песня] / муз. А. Чертковой // Маяк. 1913. № 6. С. 60–62: ил. (псевд.: *С. Северный*).

³³ Ночь под Рождество: (На биваке). СПб.: Изд. В. Березовский, [1912]. 15 с.: ил. (Солдат. б-ка 20-го комплекта; № 387) (псевд.: *С. Северный*).

³⁴ Один день: (Из истории одного детства): памяти моей няни: [рассказ] // Бесприютные и другие рассказы разных авторов / с рис. Н. Живаго и др. М., 1912. С. 83–106. (Б-ка И. Горбунова-Посадова для детей и юношества).

³⁵ Под снежной мглой: [рассказ]. СПб.: Изд. В. Березовский, [1912]. 22 с.: ил. (Солдат. б-ка 20-го комплекта; № 391) (псевд.: *С. Северный*).

³⁶ Лучи Воскресения // Новая Земля. 1912. № 13–14. С. 8–10 (псевд.: *С. Равский*).

³⁷ В китайской деревне: (Из манчжур. воспоминаний). СПб.: Изд. В. Березовский, [1912]. 12 с.: ил. (Солдат. б-ка 20-го комплекта; № 394) (псевд.: *С. Северный*); В Мукдене: (рассказ). СПб.: Изд. В. Березовский, [1912]. 31 с.: ил. (Солдат. б-ка 20-го комплекта; № 399) (псевд.: *С. Северный*); В полях Манчжурии: эпизоды из рус.-япон. войны 1904–1905 гг. В поход! СПб.: Изд. В. Березовский, [1912]. 17 с.: ил. (Солдат. б-ка 20-го комплекта; № 386) (псевд.: *С. Северный*); «В сторожевке»: (Из манчжур. воспоминаний). СПб.: Изд. В. Березовский, [1912]. 18 с.: ил. (Солдат. б-ка 20-го комплекта; № 400) (псевд.: *С. Северный*); Дурак: [рассказ] // Маяк. 1912. № 10. С. 67–70 (псевд.: *С. Северный*); Журкины дети: (из воспоминаний детства): рассказ // Бесприютные и другие рассказы разных авторов / с рис. Н. Живаго и др. М., 1912. С. 5–16. (Б-ка И. Горбунова-Посадника для детей и юношества); На разведку ползком — с разведки верхом: (рассказ). СПб.: Изд. В. Березовский, [1912]. 22 с.: ил. (Солдат. б-ка 20-го комплекта; № 388) (псевд.: *С. Северный*); На реке Хун-хэ: (Из манчжур. воспоминаний). СПб.: Изд. В. Березовский, [1912]. 28 с.: ил. (Солдат. б-ка 20-го комплекта; № 398) (псевд.: *С. Северный*); На саперных работах: рассказ. СПб.: Изд. В. Березовский, [1912]. 16 с.: ил. (Солдат. б-ка 20-го комплекта; № 384) (псевд.: *С. Северный*); Ночь на заставе: (из манчжур. воспоминаний). СПб.: Изд. В. Березовский, [1912]. 16 с.: ил. (Солдат. б-ка 20-го комплекта; № 393) (псевд.: *С. Северный*); Под огнем врага:

(рассказ). СПб.: Изд. В. Березовский, [1912]. 19 с.: ил. (Солдат. б-ка 20-го комплекта; № 385) (псевд.: *С. Северный*); После боя: (из минувшей войны). СПб.: Изд. В. Березовский, 1912. 9 с.: ил. (Солдат. б-ка 20-го комплекта; № 395) (псевд.: *С. Северный*); Ради жизни... чужой!: (рассказ). СПб.: Изд. В. Березовский, [1912]. 12 с.: ил. (Солдат. б-ка 20-го комплекта; № 381) (псевд.: *С. Северный*); Рожа виновата!: (рассказ). СПб.: Изд. В. Березовский, [1912]. 11 с.: ил. (Солдат. б-ка 20-го комплекта; № 382) (псевд.: *С. Северный*); Бумажный змей // Маяк. 1913. № 7. С. 86–88 (псевд.: *С. Северный*); Колыбельная песенка // Маяк. 1913. № 5. С. 83 (псевд.: *С. Северный*).

³⁸ Весной: [стихотворение] // Светлячок. 1910. № 9. С. 270 (подпись: *С. Д.*); Задушевное желание: [стихотворение] // Светлячок. 1910. № 19. С. 510 (обл.) (подпись: *С. Д.*); Как трудно слушаться: [стихотворение] // Светлячок. 1910. № 11. С. 317–318; с рис. в красках (подпись: *С. Д.*); «Обеденные друзья»: [стихотворение] // Светлячок. 1910. № 14. С. 398 (обл.) (подпись: *С. Д.*); Пасхальный благовест: [стихотворение] // Светлячок. 1910. № 8. С. 234 (подпись: *С. Д.*); Пленница: [стихотворение] // Светлячок. 1910. № 7. С. 207 (подпись: *С. Д.*); Синяя дорога: [стихотворение] // Тропинка. 1910. № 1. С. 4 (псевд.: *С. Северный*); «День благой и радостный Господень...»: стихотворение // Антология: [сборник]. М., 1911. С. 146 (псевд.: *С. Раевский*); О брате Льве и брате юном: стихотворение // Антология: [сборник]. М., 1911. С. 145 (псевд.: *С. Раевский*); В сочельник: [стихотворение] // Маяк. 1912. № 12. С. 16 (псевд.: *С. Северный*); Месяц и Зорька: (Н. Чернышеву): [стихотворение] // Маяк. 1912. № 11. С. 36 (псевд.: *С. Северный*); Отрывок из Шевченко: [стихотворение] // Новая земля. 1912. № 15/16. С. 14 (псевд.: *С. Раевский*); Руси моей: стихотворение // Новая земля. 1912. № 11/12. С. 11 (псевд.: *С. Раевский*); Снегурочкин дом: (Наташе Соловьевой): [стихотворение] // Маяк. 1912. № 11. С. 91 (псевд.: *С. Северный*); У Божьих врат: [стихотворение] // Новая земля. 1912. № 7/8. С. 14 (псевд.: *С. Раевский*); Богоматерь: стихотворение // Лирика: первый альм. М., 1913. С. 54–55 (псевд.: *С. Раевский*); На Руси: стихотворение // Лирика: первый альм. М., 1913. С. 50–51 (псевд.: *С. Раевский*); «Плачет ветер у тонких черешен...»: стихотворение // Лирика: первый альм. М., 1913. С. 49 (псевд.: *С. Раевский*); Последний снег: [стихотворение] // Маяк. 1913. № 3. С. 82 (псевд.: *С. Северный*); св. Серафим Саровский: стихотворение // Лирика: первый альм. М., 1913. С. 53 (псевд.: *С. Раевский*); Сорок мучеников: стихотворение // Лирика: первый альм. М., 1913. С. 52 (псевд.: *С. Раевский*); «У тихой голубицы...»: стихотворение // Путь. 1913. № 9/10. С. 45 (псевд.: *С. Раевский*); Король Альберт: [стихотворение] // Рыбин. газ. 1914. 2 нояб.; «Идет Господь к немой пещере...»: [стихотворение] // Возрождение. 1918. № 1. С. 18.

³⁹ Дурьлин С. Древнерусская иконопись и Олонецкий край // Известия Общества изучения Олонецкой губернии. 1913. № 5/6. С. 33–46. Перепеч.: Петро-заводск: Олонецкая губернская типография, 1913. 14 с.

⁴⁰ Дурьлин С. За полуночным солнцем: (По Лапландии пешком и на лодке) // Маяк. 1912. № 5/6. Отд. изд.: М.: Типо-литогр. Т-ва И. Н. Кушнерев и К^о, 1913. 118 с.

⁴¹ Дурьлин С. Отчет о поездке на Север: Кандалакшский «вавилон»: (К изучению северных лабиринтов) // Отчет Императорского Московского археологического института за 1912–1913 гг. М., 1914. Отд. отт.: М.: Печатня А. Снегиревой, 1914. 17 с. (Загл. на тит. л.: Кандалакшский «вавилон»: (К изучению северных лабиринтов)).

⁴² Дурьлин С. Под северным небом: Очерки Олонецкого края / с фотографиями Н. С. Чернышова. М.: Проталинка, 1915. 48 с.

⁴³ Жалостник: рассказ. М.: Типо-литогр. Т-ва И. Н. Кушнерев и К^о, 1917. 36 с. (Изд. Религиоз.-филос. б-ки).

⁴⁴ РГАЛИ. Ф. 2980 (С. Н. Дурьлин). Оп. 1. Ед. хр. 188. 57 л. Рукопись, автограф в переплете.

⁴⁵ Резниченко А. И. Сергей Дурьлин: проекты и наброски (к реконструкции ландшафта) // С. Н. Дурьлин и его время. Кн. 1. С. 442.

⁴⁶ Представлен в разделе «Приложение».

⁴⁷ Дурьлин С. Н. В своем углу: Из старых тетрадей. М.: Московский рабочий, 1991. 334 с.

⁴⁸ Дурьлин С. Н. Собрание сочинений: в 3 т. М.: Изд-во журн. «Москва», 2014. Т. 2. С. 434–456.

⁴⁹ Резвых Т. Н., Резниченко А. И. Метафизическая проза С. Н. Дурьлина: Истоки и параллели // Дурьлин С. Н. Рассказы, повести, хроники. СПб., 2014. С. 16–17.

⁵⁰ Дурьлин С. Н. Рассказы, повести, хроники. СПб.: Владимир Даль, 2014. 863 с.

⁵¹ В школьной тюрьме: исповедь ученика. Пер. на болг. яз.: Русе, 1909; The home of poets: [Мураново] // Sovietland. 1938. № 10. P. 11–12, 40; Ivan Susanin // Sovietland: Published Monthly. 1938. № 2. P. 33–34; il.; Klassiker der sowjetischen «Peripherie-Theater» // Deutsche Zentral-Zeitung (DZZ). 1938. 6 August; Moscow Art Theater's years of great successes were won by unceasing creative effort // Moscow news. 1938. 3 oct. P. 14.; il.; Moscow Art Theater // Sovietland. 1938. № 9. P. 18–20, 31–32; K. S. Stanislawski // Deutsche Zentral-Zeitung (DZZ). 1938. 9 August; Le Théâtre d'art a Quarante ans // La Littérature internationale. 1938. № 10. P. 105–116; il.; Das Leben hervorragender Menschen: zur Paustowskis Lewitan-Buch // Deutsche Zentral-Zeitung (DZZ). 1938. 28 June; Le Théâtre Central de l'Armée Rouge // La Littérature internationale. 1940. № 11. P. 94–98; il.; La Tragédie d'un penseur: [Остужев — Уриэль Акоста] // La Littérature internationale. 1940. № 7. P. 100–103; il. (Chronique des Arts); «Loups et Brebis» au Maly théâtre // La Littérature internationale. 1943. № 7. P. 71–73; Maxim Gorky and the Theater // Anglo-Soviet Journal. 1943. Vol. 4, № 2. P. 81–83; il.; Quelques figures du théâtre Russe // La Littérature internationale. 1943. № 7. P. 68–72; il.; Gorki Auteur Dramatique // La Littérature internationale. 1944. № 8. P. 48–54; il. (Livres et Portraits); Michails Jurjevičs Ļermontovs. Riga: Crasseta Aggetčs, 1946. 130 l.; Gogol as a Playwriter // VOKS bulletin. 1952. № 73. P. 22–25; il. (Gogol and Theatre).

⁵² Дурьлин С. Н. Нестеров в жизни и творчестве. М.: Молодая гвардия, 1965. 528 с.; 2-е изд. 1976. 464 с.; 3-е изд., перераб. и доп. 2004. 542 с. (Жизнь замечательных людей).

⁵³ Издание 2004 г. подготовлено В. Н. Тороповой и В. Ф. Тейдер.

⁵⁴ Личный архив Г. Е. Померанцевой.

⁵⁵ РГАЛИ. Ф. 1796. Перцов П. П. Оп. 1. Ед. хр. 129. Л. 30.

⁵⁶ Рашковская М. А. Сергей Дурьлин: человеческий след в архивном фонде // С. Н. Дурьлин и его время. Кн. 1. С. 13–28.

⁵⁷ Там же. С. 17.

⁵⁸ Там же. С. 27.

⁵⁹ См. об этом: *Бронникова Е. В., Раишковская М. А.* Записи учеников С. Н. Дурылина в его альбоме // Виртуальный журнал «Встречи с прошлым». 2013. РГАЛИ. URL: <http://rgali.ru/object/314320120/2013> (дата обращения: 01.09.2018).

⁶⁰ *Резниченко А. И.* Сергей Дурылин: проекты и наброски (к реконструкции ландшафта) // С. Н. Дурылин и его время. Кн. 1. С. 426–478.

⁶¹ *Дурылин С. Н.* Русские писатели у Гете в Веймаре // Литературное наследство. М., 1932. Кн. 4/6: [И. В. Гете]. С. 83–504.

⁶² Пушкин в Арзамасе: комедия в трех действиях, в стихах / предисл. и публ. В. Яковлева // Современная драматургия. 1987. № 4. С. 166–193: портр.; В те дни: [повесть] / предисл. и публ. А. Червякова // Московский журнал. 1991. № 8. С. 19–27: портр. (псевд.: *С. Раевский*); Муркин вестник «Мяу-мяу» / вступ. ст., сост. и коммент. Р. Д. Башенко. Симферополь: ДиАйПи, 2006. 59 с.: ил., портр.; указ. имен и названий; В богадельне: рассказ / подгот. и публ. текста А. А. Аникина // Новая книга России. 2008. № 2. С. 60–61; Икина книжка, Зоина и Алешина / под общ. ред. А. Ф. Грушиной. М.: Храм Свт. Николая в Кленниках, 2008. 6 с.; Колокола: роман-хроника / послесл. А. Суворова // Москва. 2008. № 9. С. 19–111; № 10. С. 51–142; Колокола: избр. проза / [публ. А. Аникин, А. Галкин]; послесл. Ю. Архипов. М.: Изд-во журн. «Москва», 2009. 432 с.; Сладость ангелов: рассказ / [публ. и вступ. ст. А. А. Аникина и А. Б. Галкина] // Роман-журнал XXI век: путеводитель рус. лит. 2008. № 4. С. 20–28: ил.; портр.; Четвертый волхв / публ. подгот. А. А. Аникин и А. Б. Галкин // Российский писатель. 2008. № 17; В своем углу: рассказы / подгот. и публ. А. А. Аникин, А. Б. Галкин; худож. Т. Погудина // Новая книга России. 2009. № 1. С. 59–64. (Труды и дни); Грех земле / подгот. и публ. А. А. Аникин, А. Б. Галкин // Новая книга России. 2009. № 1. С. 51–62: ил. (В своем углу); Сударь кот: семейная повесть / публ. Мемориал. Дома-музея С. Н. Дурылина в Болшеве // Наш современник. 2009. № 2. С. 96–120; Три беса: старин. триптих: из семейных преданий / публ. и предисл. А. А. Аникин, А. Б. Галкин // Роман-журнал XXI век. 2009. № 3. С. 18–38: ил.; портр.; Троицын день: рассказ: памяти Н. С. Лескова / публ. А. А. Аникина, А. Б. Галкина // Московский журнал. 2009. № 1 (217). С. 42–55: ил.; «Я никому так не пишу, как Вам...»: переписка С. Н. Дурылина и Е. В. Гениевой / [публ. и предисл. Е. Ю. Гениевой; сост. И. Бордаченков]. М.: Центр книги им. Рудомино, 2010. 544 с. (Стихи и проза С. Н. Дурылина) (Из содерж.: С. 451–471: Николин труд: [рассказ]; С. 472–473: Ветер: [стихотворение]; С. 473: Алексей, человек Божий: [стихотворение]; С. 473–474: Михаилу Васильевичу Нестерову: [стихотворение]; С. 475–476: Блудный сын: [стихотворение]; С. 476–477: Старая царевна: [стихотворение]; С. 477: Ландыш: [стихотворение]; С. 478: Из Верлена: [стихотворение]; С. 478–479: «Что ж нам плакать, безрассудным...»: [стихотворение]; С. 479: Московская речь: [стихотворение]; С. 479–480: «В сердце много боли внешней...»: [стихотворение]; С. 480: «Ветер, буйный вожатый...»: [стихотворение]; С. 481–482: Соколий пуп / публ. и коммент. А. А. Аникина, А. Б. Галкина; С. 482: О Коктебеле: [стихотворение]; С. 482: 4 строки из стихотворения о Лермонтове; С. 482–483: Из Корана: [стихотворение]; С. 483: Вербный чертик: [стихотворение]; С. 483–484: Хлеб милосердный: сказание: [стихотворение]; С. 484–485: Н. И. Тютчев: [стихотворение]; С. 485–486: Протоиерей: [стихотворение]; С. 487–526: Венец лета: [стихотв. цикл]); Две статуи: рассказ / публ. Мемориал.

Дома-музея С. Н. Дурылина; подгот. текста и примеч. А. И. Резниченко // Античность и русская культура Серебряного века: к 85-летию А. А. Тахо-Годи: [сб. ст.] / отв. ред., сост. Е. А. Тахо-Годи. М., 2010. С. 487–495; Крестная: рассказ / публ. подгот. А. А. Аникин, А. Б. Галкин // Москва. 2010. № 4. С. 26–30; Русалки: [стихотворение] / совместно с П. И. Васильевым, Я. И. Горбовым, М. М. Морозовым и др. // Юность. 2010. № 1. С. 17–51 (коллектив. псевд.: Аким Левский); Хивинка: рассказ казачки // Москва. 2012. № 3. С. 108–139; Золотая осень: рассказы / публ. А. Б. Галкина // Москва. 2013. № 11. С. 3–15 (Содерж.: С. 3–8: Бабушкин день: отрывок из чьих-то записок: [рассказ]; С. 8–15: Золотая осень: [рассказ]); Три беса: худож. проза, очерки / сост., коммент., ст. А. Б. Галкина. М.: Совпадение, 2013. 384 с. («Время — это испытанье...») (Из содерж.: С. 183–186: Сирень (псевд.: *С. Раевский*); С. 187–192: Розы); Собрание сочинений: в 3 т. М.: Изд-во журн. «Москва», 2014. Т. 1 / сост., вступ. ст. А. Б. Галкин; подгот. текста, коммент., послесл. А. Б. Галкин, М. А. Рашковская. 544 с., 1 л. портр.; Т. 2 / сост., подгот. текстов, коммент., прил. А. Б. Галкин. 672 с., 1 л. портр. (Из содерж.: С. 501: Абрамцеву; С. 503: Третий Спас; С. 504: Про Царя Картауса); Т. 3 / сост., предисл., подгот. текстов, коммент., биогр. очерк А. Б. Галкин. 592 с., 1 л. портр.; Рассказы, повести, хроники / сост., вступ. ст. и коммент. А. И. Резниченко, Т. Н. Резвых; Мемориал. Дом-музей С. Н. Дурылина. СПб.: Владимир Даль, 2014. 863 с., 1 л. портр. (Из содерж.: Рассказы Сергея Раевского (С. 93–100: Мышь беготня: (последние листки дневника); С. 121–131: Дедина; С. 185–211: Тлен; С. 366–392: Роб-Рой; С. 686–750: Чертог памяти моей: зап. Ельчанинова; Прил. (С. 759–762: Бриг «Святой Эльм»; С. 767–770: Березки; С. 770–773: Крысы: (крысиная история о некоей крысе))); Пять сонетов // Дурылин С. Н. Статьи и исследования 1900–1920 годов / сост., вступ. ст. и коммент. А. И. Резниченко, Т. Н. Резвых. СПб., 2014. С. 804–808. (Прил.); Тихие яблони: забытая рус. проза / сост. Н. Виноградова; предисл. Г. Ефимова. М.: Никая, 2015. 304 с. (Духовная проза); Утро серебряной свадьбы: поздравление в двух картинах, в стихах: [шуточ. пьеса] / публ. и коммент. Г. Б. Ефимова // Творческое наследие С. Н. Дурылина: сб. ст. / сост., [публ. и коммент.] А. Б. Галкин. М., 2016. Вып. 2. С. 181–192; От «Дон Жуана» до «Муркина вестника “Мяу-мяу”» / сост. [и послесл.] А. Б. Галкин. М.: Р-Пресс, 2017 (на тит. л.: 2018). 189 с. (Возвращен. имена поэтов Серебрян. века). Прил.: Биографическая справка о писателе С. Н. Дурылине... / сост. [В. Ф. Тейдер] (Из содерж.: С. 10–81: Дон Жуан: пьеса [1908]).

⁶³ Первое издание — неполное: *Дурылин С. Н.* Русские писатели у Гете в Веймаре // Литературное наследство. М., 1932. Т. 4/6: [И. В. Гете]. С. 83–504.

⁶⁴ *Дурылин С. Н.* В своем углу: Из старых тетрадей / вступ. ст. Г. Е. Померанцевой; сост. и примеч. Е. И. Любушкиной; публ. А. А. Виноградовой. М.: Московский рабочий, 1991. 336 с. (В книгу вошли частично материалы из книг С. Н. Дурылина «В своем углу» и «В родном углу».)

⁶⁵ Частный архив Г. Е. Померанцевой.

⁶⁶ *Дурылин С.* «Брожу по взгорьям в дни глухонемые...»: «Пропущенные углы» / публ. и коммент. А. И. Резниченко // Новый мир. 2008. № 12. С. 144–162.

⁶⁷ *Дурылин С. Н.* У Толстого и о Толстом / публ. А. А. Виноградовой // Прометей: ист.-биогр. альм. М., 1980. Т. 12. С. 199–226.

⁶⁸ *Дурылин С. Н.* Великий рассказчик: (И. Ф. Горбунов) / публ. А. А. Виноградовой // Прометей: ист.-биогр. альм. М., 1987. Т. 14. С. 284–296.

⁶⁹ Частично опубликована С. И. Пановым в публикации С. И. Панов. Сергей Дурылин о сценическом воплощении художественного слова // Литература и искусство. Век двадцатый. М.: Литфакт, 2020. Научная серия «Литература. Век двадцатый». Выпуск 5. С.187–216.

⁷⁰ С. Н. Дурылин и его время: Исследования. Тексты. Библиография. М.: Модест Колеров, 2010. Кн. 1: Исследования / сост., ред., предисл. А. Резниченко. 512 с. (Исследования по истории русской мысли; Т. 14).

⁷¹ Дурылин С. Н. В родном углу / сост., вступ. ст., подгот. текстов, коммент. А. Б. Галкина; подгот. текстов, коммент., послесловие М. А. Рашковской. М.: Никея: Встреча, 2018. 592 с.

⁷² Список этих важных постскрипtum-фрагментов см. выше, на с. 22.

⁷³ Няня: Кто нянчил русских гениев / сост., подгот. текстов, коммент., биограф. справки В. Н. Тороповой. М.: Никея: Встреча, 2017. 448 с.

⁷⁴ Артюшков А. Звук и стих: Современные исследования фонетики стиха / предисл. А. М. Пешковского. Пг.: Сеятель, 1923. 72 с. (Критический разбор исследований по фонетике, предпринятых символистами — А. Белым, С. Бобровым, С. Дурылиным и др.)

⁷⁵ Кондаков В. А. Краеведческие дела на Урале // Северная Азия. 1925. Кн. 3. С. 126–129; Кантерев Л. Краеведение на Урале // Уральский учитель (Свердловск). 1926. № 3. С. 7–9; Археологические раскопки на Урале // Наука и техника. 1928. № 13. С. 19; Шабалин С. М. Сергей Николаевич Дурылин и Челябинск // Музей и художественная культура Урала: сб. докл. на науч.-практ. конф. Челябинск, 1991. С. 68–75.

⁷⁶ Грабарь И. Э. Светлой памяти ученого и друга // Сообщения Института истории искусств. М., 1955. Вып. 6: Театр. С. 103–104.

⁷⁷ Кузьмина В. Д. С. Н. Дурылин: Краткий очерк научной деятельности // Сообщения Института истории искусств. Вып. 6: Театр. С. 105–109, 110–118 (Список работ Дурылина).

⁷⁸ Торопова В. Н. Имени критика // Театральная жизнь. 1966. № 11. С. 15.

⁷⁹ Торопова В. Н. Сергій Дурилін у Києві // Мистецтво. 1968. № 2 (83). С. 10.

⁸⁰ Торопова В. Н. Сергей Дурылин: Самостояние. М.: Молодая гвардия, 2014. (ЖЗЛ. Малая серия). 349 с.

⁸¹ Торопова В. Н. 1) «Я всегда чувствовал Вашу любовь»: О дружбе епископа Стефана (в миру С. А. Никитина, 1895–1963) и видного искусствоведа, философа, религиозного мыслителя С. Н. Дурылина (1886–1954) // Московский журнал. 2010. № 4. С. 15–23; 2) «Это ласка православия»: С. Н. Дурылин и Оптина пустынь // Московский журнал. 2012. № 2. С. 36–49; 3) Как работал С. Н. Дурылин: По материалам стенографии выступления С. Н. Дурылина на Совещании в Институте истории искусств 17 ноября 1949 г., посвященном методике научной работы: докл. на конф. «Творческое наследие С. Н. Дурылина», посвящ. 130-летию Дурылина (Москва, Музей-квартира А. Н. Толстого. 27–28 сентября 2016 г.); 4) «Душой с Вами...»: О дружбе двух ученых — историка литературы Николая Каллиниковича Гудзия (1887–1965) и писателя, литературоведа Сергея Николаевича Дурылина (1886–1954) // Московский журнал. 2018. № 7. С. 75–83; 5) Трудный духовный выбор С. Н. Дурылина: докл. на 25-й междунар. конф. «Математика. Компьютер. Образование» (Заседание секции «Музей в современном мире — 2018»). 31 января 2018 г., Университет «Дубна», г. Дубна. Ведущая — Т. П. Гончарова); 6) С. Н. Дурылин: задуманное

и напечатанное // Щельковские чтения-2018: А. Н. Островский и его наследие: судьба во времени: сб. науч. ст. и материалов / науч. ред. и сост. И. А. Едошина. Кострома, 2019. С. 283–288; 7) Библиография о жизни и творчестве С. Н. Дурылина, 1923–2018. М.: Совпадение, 2019. 80 с.; и др.

⁸² См., например: *Померанцева Г. Е.* Биография в потоке времени: ЖЗЛ: замыслы и воплощения серии. М.: Книга, 1987. 336 с.

⁸³ *Померанцева Г. Е.* На путях и перепутьях (о Сергее Николаевиче Дурылине) // Дурылин С. Н. В своем углу. М., 2006. С. 5–94. (Близкое прошлое).

⁸⁴ *Фудель С. И.* 1) Воспоминания: (О С. Н. Дурылине) // Вестник русского христианского движения. 1977. № 123. С. 212–229; 2) Из воспоминаний о С. Н. Дурылине // Московский журнал. 1991. № 6. С. 20–25; 3) Воспоминания // Новый мир. 1991. № 3. С. 206–214; № 4. С. 182–212. См. также: *Поленова Н. В.* Воспоминания // Панорама искусств. М., 1987. Вып. 10. С. 168–194, 179–181.

⁸⁵ *Резвых Т. Н.* Священник Сергей Дурылин и протоиерей Иосиф Фудель: «московская дружба»: [предисл. к публ.]. Дурылин С. Н. Отец Иосиф Фудель / публ. и коммент. Т. Н. Резвых // Русская idea. 2015. URL: <http://politconservatism.ru/forecasts/svyashchennik-sergiy-durylin-i-protiierey-iosif-fudel-moskovskaya-druzhba/>

⁸⁶ *Гончаров В. А., Нехотин В. В.* Отказывался ли о. Сергей Дурылин от духовного сана?! // Община XXI век: Православное обозрение. 2001. № 4/5 (6/7); *Они же.* «Дурылин согласен дать подписку, что он никогда не будет приходским священником»: Из материалов архивно-следственного дела по обвинению С. Н. Дурылина: [вступ. ст. к публ.]. [Документы из архивно-следственного дела № Р-46583, хранящегося в Центральном архиве ФСБ РФ, связанные с первым арестом священника Сергея Дурылина в 1922 г.] / публ., вступ. ст. и примеч. В. А. Гончарова и В. В. Нехотина // Вестник ПСТГУ. Сер. II: История. История Русской Православной Церкви. 2008. Вып. 3 (28). С. 126–139.

⁸⁷ *Макаров В. Г.* Следственное дело 1922 года священника С. Н. Дурылина // Интеллигенция России и Запада в XX–XXI вв.: поиск, выбор и реализация путей общественного развития: Материалы науч. конф. (28–30 мая 2004 г.). Екатеринбург, 2004. См. также другие публикации этого автора.

⁸⁸ *Крашенинникова Е.* Храмы и пастыри // Записки Семинара по истории Церкви памяти св. Стефана, просветителя Пермского. М., 2004. Вып. 11. С. 25–35.

⁸⁹ *Боже В. С.* Краеведы и краеведческие организации Челябинска (до 1941 г.): справ. пос. Челябинск: Центр ист.-культур. наследия г. Челябинска, 1995. 192 с.; *Он же.* Дурылин Сергей Николаевич: литературовед, искусствовед (1886–1954) // Край наш южноуральский. Челябинск, 1995. С. 130–135; *Он же.* Челябинская ссылка Сергея Дурылина // Летописцы земли уральской: Материалы к истории челябинского краеведения / Центр ист.-культ. наследия; сост. В. С. Боже. Челябинск, 1997. С. 94–96; *Он же.* Место ссылки — Челябинск: Документы к истории челябинской ссылки С. Н. Дурылина // Там же. С. 50–62.

⁹⁰ Из переписки С. Н. Дурылина / публ. В. С. Боже // Челябинск неизвестный: краевед. сб. Челябинск, 1998. Вып. 2. С. 364–368.

⁹¹ *Галкин А. П.* Память сердца. Калининград: НПО «Энергия», 1993. 287 с.

⁹² *Бащенко Р. Д.* Знаменательные встречи. Симферополь: ДиАйПи, 2004. 196 с.

⁹³ *Берковская Е. Н.* Воспоминания о доме Дурылина в 1954 г. // Источник. 2003. № 2. С. 75–86.

⁹⁴ *Трояновская А. И.* История одного рояля фабрики Штюмпваге / предисл., публ., коммент. М. А. Рашковской // Наше наследие. 2002. № 61. С. 89–91.

⁹⁵ *Руднев А.* Что я помню о Дурылиных // Подмосковный летописец. 2006. № 04 (10). С. 68–73.

⁹⁶ *Рыбалко В.* Дом богохранимый // Родная Кубань. 2006. № 2 (34). С. 21–29; *Он же.* Самолет на день рождения // Подъем. 2006. № 5. С. 217–228.

⁹⁷ *Хрусталева Г., Кузина Г. А. А.* Виноградова — основательница Мемориального дома-музея С. Н. Дурылина // Творческое наследие С. Н. Дурылина. М., 2019. Вып. 3. С. 239–252.

⁹⁸ *Нестеров М. В.* Из писем / вступ. ст., сост., коммент. А. А. Русаковой. Л.: Искусство, 1968. 451 с.; *Нестеров М. В.* Письма: Избранное / вступ. ст., сост., коммент. А. А. Русаковой. 2-е изд., перераб. и доп. Л.: Искусство, 1988. 534 с.; *Нестеров М. В.* Воспоминания / подгот. текста, вступ. ст. и коммент. А. А. Русаковой. 2-е изд. М.: Сов. художник, 1989. 412 с., ил., портр.

⁹⁹ *Рашковская М. А.* В поисках сути искусства: Письма Р. Р. Фалька к С. Н. Дурылину / публ. и предисл. М. А. Рашковской // Встречи с прошлым. М., 1988. Вып. 6. С. 169–179.

¹⁰⁰ *Рашковская М. А.* Две судьбы: Б. Л. Пастернак и С. Н. Дурылин: Переписка / публ. и предисл. М. Рашковской // Встречи с прошлым. М., 1990. Вып. 7. С. 366–407; *Она же.* Борис Пастернак в послевоенные годы // Литературная учеба. 1988. № 6. С. 108–115.

¹⁰¹ *Булгаков С. Н.* Письма С. Н. Дурылину / публ. М. А. Рашковской // Вопросы философии. 1990. № 3. С. 156–164.

¹⁰² *Резвых Т., Иванович Л.* «Вы были врач моей тайной боли...»: Переписка Василия Розанова и Сергея Дурылина (1914–1918 гг.) // История: Научное обозрение OSTKRAFT. 2018. № 5. С. 5–41.

¹⁰³ *Резвых Т. Н.* «Слух узнает знакомого певца»: Переписка С. Н. Дурылина и Е. П. Казанович (1928–1939) // Русский сборник: Исследования по истории России. М., 2011. Т. 10. С. 277–335.

¹⁰⁴ *Усов Д. С.* «Мы сведены почти на нет...»: в 2 т. М.: Эллис Лак, 2011. Т. 2: Письма / сост., вступ. ст., подгот. текста, коммент. Т. Ф. Нешумовой. 773 с. (Письма Д. С. Усова к С. Н. Дурылину: С. 6–24.)

¹⁰⁵ *Буткевич Т. А.* Воспоминания о Сергее Николаевиче Дурылине / публ. А. Б. Галкина // Вестник московского образования. 2015. № 3. С. 249–308 (В текст воспоминаний включена переписка Т. А. Буткевич с С. Н. Дурылиным).

¹⁰⁶ «Я никому так не пишу, как Вам...»: переписка С. Н. Дурылина и Е. В. Гениевой. М.: Центр книги им. Рудомино, 2010. С. 19–83.

¹⁰⁷ *Бащенко Р. Д.* К. Ф. Богаевский: монография. М.: Изобр. искусство, 1984. 296 с.

¹⁰⁸ Подступы к теме см.: *Торопова В. Н.* «Общением с тобою я дорожу»: (О дружбе М. А. Волошина и С. Н. Дурылина) // Москва. 2013. № 7. С. 196–210; Переписка М. А. Волошина и С. Н. Дурылина / публ., вступ. ст., коммент. В. Н. Тороповой // Москва. 2013. № 9. С. 199–219; *Торопова В. Н. М. В. Нестеров и С. Н. Дурылин: (К истории взаимоотношений)* // Щельковские чтения-2018: А. Н. Островский и его наследие: судьба во времени: сб. науч. ст. и материалов / науч. ред. и сост. И. А. Едошина. Кострома, 2019. С. 291–329.

¹⁰⁹ Раишкова М. А. М. В. Нестеров, П. Д. Корин, Р. Р. Фальк и другие художники в жизни С. Н. Дурылина (по документам альбома Дурылина в РГАЛИ) // Виртуальный журнал «Встречи с прошлым». М., 2014. URL: <https://rgali.ru/obj/15127509>

¹¹⁰ Дмитриевская Л. Н. «Мотив оживающего портрета: (Н. В. Гоголь, М. Ю. Лермонтов, И. С. Тургенев, А. К. Толстой, С. Н. Дурылин) // Портрет и пейзаж в русской прозе: традиции и художественные эксперименты М.; Ярославль, 2013. С. 62–66.

¹¹¹ Резвых Т. Н. «Долго, долго мог бы я беседовать с Вами...»: Дурылин, Метнер и Васильев: годы разговора: [предисл. к публ.]. Письма С. Н. Дурылина — Э. К. Метнеру и Н. К. Метнеру (1911–1914, 1932). Письмо Н. К. Метнера к П. И. Васильеву (1931). Письмо П. И. Васильева к Н. К. Метнеру / публ. и коммент. Т. Н. Резвых // Книгоиздательство «Мусагет»: История. Мифы. Результаты: Исследования и материалы. М., 2014. С. 229–252.

¹¹² Нефедьев Г. В. Дурылин и Метнер: к истории творческих взаимоотношений // Литературный факт. 2018. № 10. С. 321–354.

¹¹³ Ваганова Н. А. С. Н. Дурылин и Н. А. Римский-Корсаков: музыкально-философский контрапункт // С. Н. Дурылин и его время: Исследования. Тексты. Библиография. М., 2010. Кн. 1: Исследования / ред., сост., предисл. А. И. Резниченко. С. 241–281.

¹¹⁴ Богуславский М. В., Корнетов Г. Б. Идеал свободной школы Сергея Дурылина // Вестник университета Российской академии образования. 2003. № 3. С. 149–160; Богуславский М. В. Сергей Дурылин: Оригинальный педагогический мыслитель // Лидеры образования. 2003. № 7. С. 18–20.

¹¹⁵ Торопова В. Н. Педагогическая деятельность Сергея Николаевича Дурылина // Подмосковный летописец. 2010. № 1. С. 66–83.

¹¹⁶ Бuzдыгар М. А. История русского интеллигента: Духовный опыт С. Н. Дурылина (1900 — начало 1920-х годов): автореф. дис. ... канд. ист. наук: 24.00.01. Ярославль, 2008. 23 с.

¹¹⁷ Там же. С. 4.

¹¹⁸ Щепалина Е. А. «Евхаристический комплекс» в прозе С. Н. Дурылина: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Самара, 2019. 18 с.

¹¹⁹ Резвых Т. Н. Сергей Дурылин об эстетике К. Н. Леонтьева // Христианское чтение. 2016. № 1. С. 64–144; Она же. «Таинство понуждения»: доклад Сергея Дурылина о Константине Леонтьеве: «Писатель-послушник» // Христианское чтение. 2017. № 3. С. 159–182; Она же. Эстетика К. Леонтьева в работе С. Н. Дурылина «Леонтьев-художник» // Сад расходящихся троп: Флоренский, Розанов, Дурылин и другие материалы Всерос. науч. конф. с междунар. участием (5–6 мая 2017 г.). СПб., 2017. С. 58–60; Она же. «Бог даст ли мне Оптину?»: Оптинский дневник Сергея Дурылина. Дурылин С. Н. <Оптинский дневник> / публ. Т. Н. Резвых // Христианство и русская литература. СПб., 2016. Сб. 8 / отв. ред. В. А. Котельников, О. Л. Фетисенко. С. 275–305, 305–378.

¹²⁰ Торопова В. Н. «Дело созидания душевного спасения»: К 130-летию со дня рождения С. Н. Дурылина // Оптинский альманах. Оптина пустынь, 2016. Вып. 5: Добродетель ангелов. С. 33–62.

¹²¹ Щедрин Т. Г. О конференции «С. Н. Дурылин и его время»: заметки участника // Вопросы философии. 2004. № 10. С. 166–168.

¹²² Руднев А. «Углы» профессора Дурылина: К 125-летию со дня рождения С. Н. Дурылина // Наш современник. 2011. № 10. С. 279–281.

¹²³ С. Н. Дурылин и его время: Исследования. Тексты. Библиография. М.: Модест Колеров, 2010. Кн. 1: Исследования / сост., ред., предисл. А. Резниченко. 512 с. (Исследования по истории русской мысли; Т. 14).

¹²⁴ Эту работу продолжает публикация: *Едошина И. А.* «Розановский текст» в книге С. Н. Дурылина «В своем углу» // Творческое наследие С. Н. Дурылина. Вып. 2. С. 93–103.

¹²⁵ Руднев А. «Углы» профессора Дурылина... С. 280.

¹²⁶ Там же. С. 281.

¹²⁷ Творческое наследие С. Н. Дурылина: сб. ст. М.: Совпадение, 2013. [Вып. 1]. 173 с.; 2016. Вып. 2. 287 с.; 2019. Вып. 3. 288 с.

¹²⁸ *Тейдер В. Ф.* Материалы к биографии С. Н. Дурылина // Творческое наследие С. Н. Дурылина. [Вып. 1]. С. 3–18.

¹²⁹ *Океанская Ж. Л.* Софийный домострой: письма С. Н. Булгакова к С. Н. Дурылину и В. В. Розанову (о культурной специфике православной телеологии булгаковских софиологических идей) // Вестник Костромского гос. ун-та им. Н. А. Некрасова. Сер.: Гуманитарные науки: Энтелехия: науч.-публ. журн. 2006. № 13. С. 54–58.

¹³⁰ *Визгин В. П.* Христианский платоник без доктрины: С. Н. Дурылин как философ // Вестник Костромского гос. ун-та им. Н. А. Некрасова. Сер.: Гуманитарные науки: Энтелехия. 2007. № 2; *Он же.* Феномен Дурылина // Философские науки. 2009. № 6. С. 51–59.

¹³¹ *Резвых Т. Н.* Онтология личности у о. Павла Флоренского и С. Н. Дурылина // Проблемы философии религии и религиозных аспектов культуры: XIX Ежегодная богосл. конф. Правосл. Св.-Тихоновского гуманит. ун-та. М., 2008. С. 68–73; *Она же.* Понятие пространства у о. Павла Флоренского и С. Н. Дурылина // Вестник Костромского гос. ун-та им. Н. А. Некрасова. Сер.: Гуманитарные науки: Энтелехия. 2008. № 18. С. 80–87.

¹³² *Стукалова И.* Метафизичность бытия в творчестве С. Н. Дурылина: Философия советского подполья. Саарбрюккен: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011. 72 с.

¹³³ *Резвых Т. Н.* «Я чувствовал себя как бы его внуком — через сына — через о. Иосифа»: (о. Сергей Дурылин — исследователь творчества К. Н. Леонтьева) // Христианство и русская литература. СПб., 2012. Сб. 7 / отв. ред. В. А. Котельников, О. Л. Фетисенко. С. 257–357.

¹³⁴ *Резвых Т. Н.* «Апокалипсис и Россия»: эсхатологическая тема у С. Н. Дурылина. Дурылин С. Н. Апокалипсис и Россия (памяти отца Иосифа Фуделя) / публ. Т. Н. Резвых // Вестник ПСТГУ. Сер. I: Богословие. Философия. 2015. Вып. 3 (59). С. 83–118.

¹³⁵ *Захарова В. Т.* Творчество И. С. Шмелева в контексте русской религиозной философии XX века: (С. Н. Дурылин, Н. О. Лосский) // Национальный образ мира в творчестве И. С. Шмелева: материалы Междунар. науч. конф. «Шмелевские чтения». М., 2014. С. 265–275.

¹³⁶ *Суворов А.* Из-под спуда забвения // Москва. 2008. № 9. С. 112–114.

¹³⁷ *Захарова В. Т.* Современное значение духовной прозы С. А. Нилуса и С. Н. Дурылина // Русская Православная Церковь и современное российское общество: XX Рождественские православно-философские чтения. Н. Новгород,

2011. С. 107–113; *Она же*. Творчество И. С. Шмелева в контексте русской религиозной философии XX века (С. Н. Дурылин, Н. О. Лосский) // Захарова В. Т. Поэтика прозы И. С. Шмелева: монография. Н. Новгород, 2015. С. 61–70.

¹³⁸ *Мотеюнайте И. В.* Сергей Николаевич Дурылин // Жанр романа в литературном процессе XIX–XX веков: забытое и «второстепенное»: учеб.-метод. пособие. Псков, 2011. С. 134–150. С. 142.

¹³⁹ *Резниченко А. И.* О смыслах имен: Булгаков, Лосев, Флоренский, Франк et dii minores. М.: Издат. дом РЕГНУМ, 2012. 416 с. (С. 358–403: Сергей Николаевич Дурылин (Сергей Раевский). Сергей Дурылин (энциклопедическая статья). Сергей Раевский: проекты и наброски (к реконструкции ландшафта)). Материал вошел в ее же диссертацию: *Резниченко А. И.* Генезис и артикуляционные формы языка русской философии: (С. Л. Франк, С. Н. Булгаков, А. С. Глинка-Волжский, П. П. Перцов, С. Н. Дурылин): Историко-философский анализ: дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.03. М., 2013. 357 с.

¹⁴⁰ *Резниченко А. И.* О смыслах имен... С. 368.

¹⁴¹ Там же. С. 368–369.

¹⁴² *Резниченко А. И., Резвых Т. Н.* Метафизическая проза С. Н. Дурылина: Истоки и параллели // Дурылин С. Н. Рассказы, повести, хроники / сост., вступ. ст. и коммент. А. И. Резниченко, Т. Н. Резвых. СПб., 2014. С. 14–15.

¹⁴³ *Мотеюнайте И. В.* Осмысление марксизма в романе-хронике С. Н. Дурылина «Колокола» // Вестник Новгородского гос. ун-та им. Ярослава Мудрого. Великий Новгород, 2009. Сер.: Филология. № 54. С. 47–50.

¹⁴⁴ *Мотеюнайте И. В.* «Юродские слезы, колокольный звон и русская история: (о способах символизации в романе-хронике С. Н. Дурылина «Колокола» на примере образа юродивого) // Теория: Традиции: христианство и русская словесность / науч. ред., сост., предисл. Г. В. Мосалева. Ижевск, 2009. С. 337–357.

¹⁴⁵ *Мотеюнайте И. В.* «Одноименные романы-хроники 1920-х годов: «Колокола» И. В. Евдокимова и «Колокола» С. Н. Дурылина» // «Забытое» и «второстепенное» в жанре романа XVIII–XX веков: коллективная монография. Псков, 2010. С. 281–323.

¹⁴⁶ *Мотеюнайте И. В.* Образ провинциального города в романе-хронике С. Н. Дурылина «Колокола» и литературная традиция изображения провинции // Жизнь провинции как феномен духовности: Всерос. науч. конф. с междунар. участием (12–14 ноября 2009 г.) Н. Новгород, 2010. С. 162–168.

¹⁴⁷ *Мотеюнайте И. В.* Образ колокола в романе-хронике С. Н. Дурылина «Колокола» на фоне традиции // Cultural Studies. Scientific Papers. III. The World of Objects in Literature and Culture. Daugavpils, 2011. С. 206–216.

¹⁴⁸ *Руднев А. П.* Профессор С. Н. Дурылин — пушкиновед // Михайловская пушкиниана: сб. ст. / Гос. мемор. истор.-лит. и прир.-ландшафт. музей-заповедник А. С. Пушкина «Михайловское». М., 2001. Вып. 19. С. 161–171.

¹⁴⁹ *Резниченко А. И.* Сергей Раевский и Марина Цветаева: Прогулки в тени Вавилонской башни // Бюллетень Библиотеки русской философии и культуры «Дом А. Ф. Лосева». М., 2005. Вып. 5. См. также: *Резниченко А. И.* Инскрипты С. Н. Дурылина, В. Н. Фигнер, И. А. Ильина, В. А. Кожевникова, Б. Л. Пастернака, М. В. Нестерова и др. из фондов Мемориального Дома-музея С. Н. Дурылина в Болшеве (1904–1955) // Исследования по истории русской мысли: Ежегодник за 2006–2007 год [8] / под ред. М. А. Колерова и Н. С. Плотникова.

М., 2009. С. 521–538; *Резниченко А. И.* Сергей Дурылин: эпитафия вместо некролога // *Смерть Андрея Белого (1880–1934): сб. ст. и материалов: документы, некрологи, письма, дневники, посвящения, портреты.* М., 2013. С. 468–476.

¹⁵⁰ *Торопова В. Н.* «Общением с тобою я дорожу»: (О дружбе М. А. Волошина и С. Н. Дурылина) // Москва. 2013. № 7. С. 196–210; Переписка М. А. Волошина и С. Н. Дурылина / публ., вступ. ст., коммент. В. Н. Тороповой // Москва. 2013. № 9. С. 199–219.

¹⁵¹ *Галкин А. Б.* Мотивы произведений Н. С. Лескова в художественной прозе С. Н. Дурылина // *Филологическая наука и школа: диалог и сотрудничество.* М., 2014. Ч. 1. С. 18–30.

¹⁵² *Едошина И. А.* Из Серебряного века — в советский тоталитаризм: (С. Н. Дурылин об А. Н. Островском) // Едошина И. А. «А я душа театра...»: А. Н. Островский. Кострома, 2013. С. 278–284; *Егоров О. Г.* Творчество А. Н. Островского в оценке С. Н. Дурылина // *Щельковские чтения, 2013: Актуальные вопросы в изучении жизни и творчества А. Н. Островского: сб. ст. Кострома, 2014. С. 63–78; Дзущева Н. В.* «...Один из величайших русских писателей...»: (С. Н. Дурылин об А. Н. Островском). М., 2014. С. 92–98; *Торопова В. Н.* Купеческий мир в произведениях С. Н. Дурылина и традиции А. Н. Островского // *Щельковские чтения, 2015: А. Н. Островский в контексте литературы: конфликт, фабула, цитата, тематика: сб. ст. Кострома, 2016. С. 40–56.*

¹⁵³ *Мотеюнайте И. В.* Русская классика в художественном наследии С. Н. Дурылина // *Художественная литература и философия: контексты и взаимодействия: Материалы X Междунар. науч. конф. «Художественный текст и культура» (17–19 октября 2013 г., Владимир).* Владимир, 2014. С. 38–46.

¹⁵⁴ *Мотеюнайте И. В.* Поэты «Арзамаса» в осмыслении С. Н. Дурылина: В. А. Жуковский, К. Н. Батюшков, П. А. Вяземский как литераторы // *Литературное общество «Арзамас»: история и современность: сб. науч. ст. Арзамас, 2015. С. 368–376.*

¹⁵⁵ *Мотеюнайте И. В.* Лермонтов в творческом наследии С. Н. Дурылина // *Лермонтов и история. Великий Новгород; Тверь, 2014. С. 378–388.*

¹⁵⁶ *Мотеюнайте И. В.* С. Н. Дурылин о «Шерамуре» Н. С. Лескова // *Литературный факт.* 2018. № 10. С. 307–320.

¹⁵⁷ *Телегина С. М.* С. Н. Дурылин — исследователь творчества М. Ю. Лермонтова // *Христианское чтение.* 2014. № 5. С. 169–199.

¹⁵⁸ Там же. С. 169.

¹⁵⁹ Книгоиздательство «Мусaget»: История. Мифы. Результаты: Исследования и материалы / сост. и вступ. ст. А. И. Резниченко. М.: РГГУ, 2014. 526 с.

¹⁶⁰ Там же. С. 9.

¹⁶¹ *Медведев А. А.* Символика косых лучей в творчестве Ф. М. Достоевского и православная литургическая и богословская традиция // *Контекст-2008: Историко-литературные и теоретические исследования.* М., 2009. С. 18–46 (о Дурылине см. с. 19–20, 39); *Медведев А. А.* Тишина как духовный концепт в творчестве В. В. Розанова // *Вестник Костромского гос. ун-та им. Н. А. Некрасова. Сер.: Гуманитарные науки: Энтелехия.* 2012. № 25. С. 28–45; *Медведев А. А. св. Франциск Ассизский в творчестве Д. Мережковского и русская «францискана» (Достоевский, Розанов, Дурылин)* // *Toronto Slavic Quarterly: Academic Electronic Journal in Slavic Studies.* 2016. № 57. С. 86–110 (о Дурылине см. с. 102–105). URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/57/index57.shtml>; *Медведев А. А.*

«Никто, как ты, не подошел к Евангелию близко»: рецепция Евангелия в русской францискане Серебряного века: (Д. Мережковский, С. Дурылин, С. Соловьев) // Новозаветные образы и сюжеты в культуре русского модернизма / сост. и отв. ред. О. А. Богданова, А. Г. Гачева. М., 2018. С. 200–220. («Вечные» сюжеты и образы; Вып. 4).

¹⁶² Богомолов Н. А. Из комментаторских заметок. 4. К публикациям статей С. Н. Дурылина о символизме // Литературный факт. 2017. № 4. С. 277–290.

¹⁶³ Новицкая М. Ю. Образ Китеж-града в жизни и творчестве Сергея Николаевича Дурылина // Поэтика русской литературы в историко-культурном контексте: сб. ст. / Ин-т филологии СО РАН. Новосибирск, 2008. С. 438.

¹⁶⁴ Гладкова Е. В. Легенда о Китеже и концепция времени в романе-хронике С. Н. Дурылина «Колокола» // Вестник Костромского гос. ун-та им. Н. А. Некрасова. 2013. № 4. С. 106.

¹⁶⁵ Гладкова Е. В. «Сударь кот» С. Н. Дурылина: смысл заглавия // Вестник Костромского гос. ун-та им. Н. А. Некрасова. Сер.: Гуманитарные науки: Эптелехия. 2011. № 23. С. 106–110; Молчанов П. Мир человека в слове Сергея Дурылина // 2009–2018 Pravmisl.ru. Учебные материалы. URL: http://pravmisl.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=230&Itemid=39

¹⁶⁶ Щепалина Е. А. «Евхаристический комплекс» в прозе С. Н. Дурылина: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Самара, 2019. С. 12.

¹⁶⁷ Резниченко А. И. «Погубил челованьице хрестное...»: рассказ С. Н. Дурылина «Грех земле» (1919), его история, контексты и интерпретация // Христианское чтение. 2017. № 1. С. 189–211.

¹⁶⁸ Лоевская М. Рассказ С. Дурылина «Жалостник» в свете древнерусской литературы // Славянское культурное пространство: Дни славянской письменности и культуры. М., 2012. С. 78–87.

¹⁶⁹ Мартыанова С. А. Рассказ С. Н. Дурылина «Сладость ангелов»: историко-культурный контекст и литературные параллели // Вестник Владимирского гос. ун-та. 2015. Вып. 1 (5). С. 64–70.

¹⁷⁰ Резвых Т. Н. Религия и культура в прозе и поэзии Сергея Дурылина // Христианское чтение. 2015. № 3. С. 199.

¹⁷¹ Разин Е. Ф. Кандалакша: Азбука истории. Апатиты: Полиграф, 2001. 160 с.

¹⁷² Агеева Е. А. С. Н. Дурылин — собиратель фольклора Русского Севера (водлозерские материалы) // Святые и святые Обонежья: Материалы Всерос. науч. конф. «Водлозерские чтения — 2013», посвященной 380-летию со дня преставления св. прп. Диодора Юрьегорского, основателя Троицкого монастыря в Водлозерье (2–4 сентября 2013 г.). Петрозаводск, 2013. С. 239–245; Она же. Водлозеро в записях С. Н. Дурылина в июле — августе 1917 года // Рябининские чтения, 2015. Петрозаводск, 2015. С. 5–8.

¹⁷³ Визгин В. П. Пришвин и Дурылин о святых местах России // Философские науки. 2017. № 4. С. 117–128.

¹⁷⁴ Назарук Ю. И. Мир Русского Севера в путевом очерке С. Н. Дурылина «За полуночным солнцем. По Лапландии пешком и на лодке» // Северный Арктический федеральный университет им. М. В. Ломоносова. Архангельск, 2017. С. 171–178.

¹⁷⁵ Резвых Т. Н. С. Н. Дурылин: Наброски «Московского сборника» (1922) // Русский сборник: Исследования по истории России. М., 2012. Т. 12. С. 937–942.

¹⁷⁶ *Резниченко А. И.* К истории «несбывшихся событий»: Сергей Раевский и его стихотворный цикл «Венец лета» // Международная конференция «Маргиналии 2014: Границы культуры и текста»: тез. докл. / ред. кол.: М. Ю. Михеев, Б. П. Иванов, А. Г. Кравецкий. М., 2014. С. 90–91.

¹⁷⁷ *Буздыгар М.* История русского интеллигента: Духовный опыт С. Н. Дурылина (1900 — начало 1920-х годов).

¹⁷⁸ В подготовке главы использованы материалы статей: *Корицунова Е. А.* Эстетические взгляды С. Н. Дурылина // Вестник Воронежского государственного университета. Сер.: Филология. Журналистика. 2021, № 1. С. 33–36; *Корицунова Е. А.* Особенности формирования эстетических взглядов С. Н. Дурылина: модернистские «структуры повседневности» и советский контекст // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2021. No 2. С. 90–96.

¹⁷⁹ Доклад издан в виде отдельной брошюры «Рихард Вагнер и Россия» в 1913 г. издательством «Мусaget».

¹⁸⁰ Статья С. Н. Дурылина «Бодлер в русском символизме» была напечатана Г. В. Нефедьевым в изд.: *Дурылин С.* Бодлэр в русском символизме / публ. и коммент. Г. В. Нефедьева // «Книгоиздательство «Мусaget»: История. Мифы. Результаты. Исслед. и материалы. С. 261–328. Статья «Александр Добролюбов» опубликована А. И. Резниченко и Т. В. Резвых в упоминавшемся двухтомнике дурылинской прозы.

¹⁸¹ РГАЛИ. Ф. 2980. Оп. 1. Ед. хр. 5.

¹⁸² *Исупов К. Г.* Философия и литература «серебряного века» (сближения и перекрестки) // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов) / ИМЛИ РАН. М., 2000. Кн. 1. С. 70.

¹⁸³ Переписка С. Н. Дурылина и Эллиса (1909–1910) / публ. Г. В. Нефедьева // С. Н. Дурылин и его время... С. 152.

¹⁸⁴ О религиозных поисках С. Н. Дурылина см. работу: *Буздыгар М. А.* История русского интеллигента: Духовный опыт С. Н. Дурылина (1900 — начало 1920-х годов): автореф. ... канд. ист. наук: 24.00.01. Ярославль, 2008. 22 с.

¹⁸⁵ *Рицци Д.* Рихард Вагнер в русском символизме // Серебряный век в России: Избранные страницы. М., 1993. С. 118.

¹⁸⁶ *Едошина И. А.* С. Н. Дурылин о Р. Вагнере, или Poietēs / Gesamtkunstwerk // Книгоиздательство «Мусaget»: История. Мифы. Результаты: Исслед. и материалы. С. 189–198.; *Зенкин К. В.* Проблема Вагнера в трудах С. Н. Дурылина // Там же. С. 199–209.

¹⁸⁷ *Дурылин С. Н.* Рихард Вагнер и Россия. Вагнер о будущих путях искусства // Дурылин С. Н. Статьи и исследования 1900–1920-х годов. СПб., 2014. С. 79.

¹⁸⁸ *Иванов Вяч. И.* Две стихии в русском символизме // Иванов Вяч. И. Собрание сочинений: в 4 т. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 536.

¹⁸⁹ *Иванов Вяч. И.* Эстетика и исповедание // Там же. С. 567.

¹⁹⁰ *Карлсон И.* Поиски Руси невидимой: Китежская легенда в русской литературе, 1843–1940. Gotenborg: Univ. of Gotenborg, 2011. С. 180.

¹⁹¹ Там же. С. 165–169.

¹⁹² *Дурылин С. Н.* Рихард Вагнер и Россия. Вагнер о будущих путях искусства. С. 89–90.

¹⁹³ *Карлсон И.* Указ. соч. С. 164.

¹⁹⁴ Дурылин С. Н. Церковь Невидимого Града // Дурылин С. Н. Статьи и исследования 1900–1920-х годов. С. 132.

¹⁹⁵ Рихард Вагнер и Россия. Вагнер о будущих путях искусства. С. 105.

¹⁹⁶ Богомолов Н. А. Из комментаторских заметок. 4. К публикациям статей С. Н. Дурылина о символизме // Литературный факт. 2017. № 4. С. 279–280. Здесь же автор статьи приводит пояснения о составе гостей: В. Ф. Саводник (1874–1940) — литературовед, впоследствии член-корреспондент ГАХН; Б. В. Михайловский (1899–1965) — выпускник Брюсовского института, аспирант ГАХН, впоследствии профессор МГУ, зав. сектором Горького ИМЛИ; Елена Васильевна Гениева (1891–1979), многолетний друг Дурылина, их переписка недавно опубликована; Л. Воскресенская — возможно, Лидия Александровна, жена доктора Александра Дмитриевича Воскресенского, сестра Е. А. Нерсесовой; А. Г. Левенталь — будущая жена Д. С. Усова, «Уговна», как называла ее Н. Я. Мандельштам; Евгения Александровна Нерсесова (урожд. Бари, 1881–1967), близкий друг Дурылина; Шенрок — вероятно, Алексей Владимирович (1893–1968), впоследствии диакон; сразу два Н. Чернышева — художники Николай Сергеевич (1898–1942), близкий друг Дурылина, и Николай Михайлович (1885–1973), один из организаторов группы «Маковец», сотрудник ГАХН; Фудель Лидия Иосифовна (1895–1933) — дочь священника И. И. Фуделя, первая жена Н. С. Чернышева; Васильев — вероятно, Пантелеймон Иванович (1891–1976 или 1977), композитор, друг Дурылина; Николай Владимирович Устюгов (1896/97–1963), историк; Александр Петрович Печковский — «аргонавт», в начале века — студент-химик.

¹⁹⁷ См. об этом: Усов Д. С. «Мы сведены почти на нет...»: в 2 т. М., 2011. Т. 2: Письма. С. 351–353.

¹⁹⁸ Дурылин С. Н. Александр Добролюбов // Дурылин С. Н. Статьи и исследования 1900–1920-х годов. С. 689.

¹⁹⁹ Там же. С. 688.

²⁰⁰ Цит. по: Дурылин С. Н. Александр Добролюбов. С. 719.

²⁰¹ РГАЛИ. Ф. 2980. С. Н. Дурылин. Оп. 1. Ед. хр. 314. Л. 68.

²⁰² Дурылин С. Н. Александр Добролюбов. С. 732.

²⁰³ Дурылин С. Н. Бегун // Дурылин С. Н. Статьи о К. Д. Бальмонте и Л. Н. Толстом. РГАЛИ. Ф. 2980. Оп. 1. Ед. хр. 6.

²⁰⁴ Дурылин С. Н. Александр Добролюбов. С. 734.

²⁰⁵ Иванова Е. В. Александр Добролюбов — загадка своего времени // Новое литературное обозрение. 1997. № 27. С. 191–230.

²⁰⁶ Иванова Е. В. Добролюбов А. М. // Русские писатели (1800–1917): биограф. словарь. М., 1992. Т. 2. С. 133–135.

²⁰⁷ Иванова Е. В. Александр Добролюбов — загадка своего времени. С. 224.

²⁰⁸ Дурылин С. Н. Александр Добролюбов. С. 729.

²⁰⁹ Дурылин С. Н. Бегун. Л. 1.

²¹⁰ Дурылин С. Н. Александр Добролюбов. С. 733.

²¹¹ Цит. по: Богомолов Н. А. Из комментаторских заметок. 4. К публикациям статей С. Н. Дурылина о символизме. С. 284; РГАЛИ. Ф. 2980. Оп. 1. Ед. хр. 230. Л. 42.

²¹² Дурылин С. Н. св. Франциск Ассизский и «Цветочки» // Цветочки святого Франциска Ассизского. М., 1990. С. III–XXXII.

²¹³ *Северный С.* Житие святого Франциска // Сказания о бедняке Христове. М., 1911. С. 13–38.

²¹⁴ *Медведев А. А.* св. Франциск Ассизский в творчестве Д. Мережковского и русская «францискана» (Достоевский, Розанов, Дурьлин) // *Toronto Slavic Quarterly. Academic Electronic Journal in Slavic Studies*. 2016. № 57. С. 86–110 (102–105). URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/57/index57.shtml>

²¹⁵ Переписка С. Н. Дурьлина и Эллиса (1909–1910). С. 152.

²¹⁶ *Сидорова-Буткевич Т. А.* Воспоминания О Сергее Николаевиче Дурьлине // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурьлина. КП-611/30. Л. 22–23.

²¹⁷ *Исупов К.* Франциск из Ассизи в памяти русской литературно-философской культуры // Вопросы литературы. 2006. № 6. С. 64.

²¹⁸ Там же. С. 63.

²¹⁹ См. об этом в указанной ст.: *Медведев А. А.* св. Франциск Ассизский в творчестве Д. Мережковского и русская «францискана» (Достоевский, Розанов, Дурьлин).

²²⁰ *Раевский С.* Сказания о бедняке Христове. Книга о св. Франциске Ассизском. М., 1911. Изд. А. П. Печковского: [рец.] // Новая земля. 1912. № 3/4. С. 20.

²²¹ *Дурьлин С. Н.* Бодлер и Лермонтов. Голубое без цветка // РГАЛИ. Ф. 2980. Оп. 1. Ед. хр. 5. 59 л.

²²² *Нефедьев Г. В.* К истории русского символизма: С. Н. Дурьлин о Ш. Бодлере // Книгоиздательство «Мусагет»: История. Мифы. Результаты: Исслед. и материалы. М., 2014. С. 253–260.

²²³ *Бурже П.* Шарль Бодлер // Бурже П. Очерки современной психологии. СПб., 1888. С. 32.

²²⁴ *Венгерова З.* Жизнь Бодлера // Венгерова З. Литературные характеристики. СПб., 1910. Кн. 3. С. 165–187; *Венгерова З.* Charles Baudelaire. Letters, 1841–1886. Paris, 1906. Ed. «Mercure de France» // Вестник Европы. 1907. Кн. 11. С. 416–431.

²²⁵ *Ourousof A.* L'architecture secrète des «Fleurs du mal» // Le Tombeau de Charles Baudelaire. Paris: Bibliothèque artistique et littéraire, 1896. P. 4–37.

²²⁶ *Ваннер А.* Бодлер в русской культуре конца XIX — начала XX века // Русская литература XX века: Исследования американских ученых. СПб.; Вирджиния, 1993. С. 24–45.

²²⁷ *Wanner A.* Baudelaire in Russia. Gainesville: Univ. Press of Florida, 1996. XII, 254 p.

²²⁸ *Фонова Е. Г.* Восприятие Ш. Бодлера во Франции, Бельгии и России в эпоху символизма: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. М., 2009. 21 с.

²²⁹ *Мережковский Д. С.* О причинах упадка и о новых течениях в современной русской поэзии // Поэтические течения в русской литературе конца XIX — начала XX века: литературные манифесты и художественная практика: хрестоматия. М., 1998. С. 50.

²³⁰ *Бальмонт К.* Элементарные слова о символической поэзии // Там же. С. 58.

²³¹ *Белый А.* Символизм и критицизм // Кант: Pro et contra / сост. А. И. Абрамов, В. А. Жучкова. СПб., 2005. С. 563.

²³² *Белый А.* Шарль Бодлэр: Символизм Бодлэра. Его стих. Бодлэр в русском переводе // Весы. 1909. № 6. С. 73.

²³³ *Иванов Вяч.* Две стихии в современном символизме // Литературные манифесты от символизма до наших дней. М., 2000. С. 83.

²³⁴ *Дурылин С. Н.* Бодлер в русском символизме // *Дурылин С. Н.* Статьи и исследования 1900–1920-х годов. С. 666–667.

²³⁵ Там же. С. 668.

²³⁶ Там же. С. 669. Курсив мой. — *Е. К.*

²³⁷ Там же.

²³⁸ Там же.

²³⁹ Там же. С. 673.

²⁴⁰ *Дурылин С. Н.* Бабочка и эхо // РГАЛИ, Ф. 2980. Оп. 1. Ед. хр. 6. Дурылин С. Н. «Бабочка и эхо». «Бегун». Статьи о К. Д. Бальмонте и Л. Н. Толстом. Л. 21, 23.

²⁴¹ *Брюсов В. Я.* Шарль Бодлер: критико-биографический очерк // Брюсов В. Я. Полн. собр. сочинений и переводов: в 25 т. СПб., 1913. Т. 21. С. 253–254.

²⁴² *Белый А.* Шарль Бодлэр: Символизм Бодлэра. Его стих. Бодлэр в русском переводе. С. 74.

²⁴³ *Фонова Е. Г.* Рецепция творчества Ш. Бодлера в русском символизме // Соловьевские исследования. 2016. № 1 (49). С. 158.

²⁴⁴ *Дурылин С. Н.* Бодлер в русском символизме. С. 678.

²⁴⁵ Там же.

²⁴⁶ Там же. С. 679.

²⁴⁷ Там же. С. 683.

²⁴⁸ Там же. С. 684.

²⁴⁹ *Дурылин С. Н.* Бодлер и Лермонтов // РГАЛИ. Ф. 2980. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 2.

²⁵⁰ Там же. Л. 1.

²⁵¹ *Глухова Е. В.* Лермонтов и мифологемы религиозно-философской критики // Соловьевские исследования. 2015. Вып. 1 (45). С. 132–147.

²⁵² Там же. С. 140.

²⁵³ *Дурылин С. Н.* Голубое без цветка // РГАЛИ. Ф. 2980. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 9.

²⁵⁴ Здесь Дурылин скрыто апеллирует к точке зрения Вл. Соловьева на Лермонтова, выраженной им в статье «Лермонтов» (1901), и к статье В. В. Розанова о М. Ю. Лермонтове.

²⁵⁵ *Дурылин С. Н.* Голубое без цветка. Л. 28.

²⁵⁶ [Буткевич Т. А.] Воспоминания Татьяны Андреевны Буткевич о С. Н. Дурылине // *Галкин А. Б.* Дурылин — писатель и литературовед: монография. С. 285–286. (Вестник московского образования; 2015. № 3).

²⁵⁷ Русская мысль. 1914. Кн. 10. С. 1–30.

²⁵⁸ *Глухова Е. В.* Указ. соч. С. 143.

²⁵⁹ При подготовке главы использовались материалы публикаций: Коршунова Е. А. Традиция и интертекст в пьесе С. Н. Дурылина «Дон Жуан» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер.: Русский язык и литература. 2019. Т. 16, № 4. С. 689–701; *Коршунова Е. А.* Рассказ С. Н. Дурылина «Две статуи»: проблемы ценностной интерпретации // Вестник Воронежского государственного университета. Сер.: Филология. Журналистика. 2019, № 4. С. 28–32; *Коршунова Е. А.* Поэтика рассказа С. Н. Дурылина «Золотая осень»: ранние наброски авторского ландшафта // От Чехова до Бродского: эстетические и философские аспекты русской литературы XX века: коллективная монография. М.: Изд-во Московского университета, 2019. С. 206–213.

²⁶⁰ *Дурылин С. Н.* Золотая осень / публ., коммент. Е. А. Коршуновой // От Чехова до Бродского: эстетические и философские аспекты русской литературы XX века. М., 2019. С. 214.

- ²⁶¹ Там же. С. 222.
- ²⁶² Там же. С. 214.
- ²⁶³ Там же. С. 222.
- ²⁶⁴ [Буткевич Т. А.] Воспоминания Татьяны Андреевны Буткевич о С. Н. Дурылине // Галкин А. Б. С. Н. Дурылин — писатель и литературовед. М., 2015. С. 249–308. (Вестник московского образования; 2015. № 3).
- ²⁶⁵ Дурылин С. Н. Золотая осень. С. 222.
- ²⁶⁶ Бойчук А. Г. Дмитрий Мережковский // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). М., 2001. Кн. 1. С. 784.
- ²⁶⁷ Там же.
- ²⁶⁸ Дурылин С. Н. Золотая осень. С. 223.
- ²⁶⁹ Красильников Р. Л. Танатологические мотивы в художественной литературе. М.: Языки славянской культуры, 2015. 487 с.
- ²⁷⁰ Дурылин С. Н. Золотая осень. С. 221.
- ²⁷¹ Няня: Кто нянчил русских гениев / сост., подгот. текстов, коммент., биогр. справки В. Н. Тороповой. М.: Никея: Встреча, 2017. С. 18.
- ²⁷² Шеховцова Т. А. Проза Л. Добычина: Маргиналии русского модернизма. Харьков: Харьков. нац. ун-т им. В. Н. Каразина, 2009. С. 97.
- ²⁷³ Там же. С. 96–97.
- ²⁷⁴ Дурылин С. Н. В родном углу. М.: Никея: Встреча, 2018. С. 24–25.
- ²⁷⁵ Альтман М. С. Разговоры с Вячеславом Ивановым. СПб.: ИНАПРЕСС, 1995. С. 61.
- ²⁷⁶ Резниченко А. И. Рассказ С. Н. Дурылина «Две статуи» // Античность и культура Серебряного века: К 85-летию А. А. Тахо-Годи. М., 2010. С. 283–285.
- ²⁷⁷ Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Изд. центр «Академия», 2009. С. 161.
- ²⁷⁸ Там же. С. 178–179.
- ²⁷⁹ Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Блоковский сборник. Тарту, 1979. [Вып.] 3: Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. С. 82. (Уч. зап. Тартуского ун-та; Вып. 459).
- ²⁸⁰ Лосев А. Ф. Диалектика мифа. М.: Академ. проект, 2008. С. 247.
- ²⁸¹ Золотухина Н. А. Поэтика новелл Н. С. Гумилева 1907–1909 годов: монография. Харьков: Харьков. гос. академия дизайна и искусств, 2009. С. 27–28.
- ²⁸² См.: Минц З. Г. А. Блок и В. Иванов // Единство и изменчивость историко-литературного процесса. Тарту, 1982. С. 97–111. (Уч. зап. Тартуского ун-та; Вып. 604).
- ²⁸³ Колобаева Л. А. Полифункциональность неомифологизма в творчестве символистов (В. Брюсов, Вяч. Иванов, Ин. Анненский) // Античность и культура Серебряного века: К 85-летию А. А. Тахо-Годи. М., 2010. С. 95.
- ²⁸⁴ Дурылин С. Н. Рассказы, повести, хроники. СПб.: Владимир Даль, 2014. С. 752.
- ²⁸⁵ Солнцева Н. М. Сюжет о статусе // Вестник РУДН. Сер.: Литературоведение. Журналистика. 2014. № 2. С. 29.
- ²⁸⁶ Дурылин С. Н. Рассказы, повести, хроники. С. 751.
- ²⁸⁷ Якобсон Р. О. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. О. Работы по поэтике: Переводы. М., 1987. С. 158.
- ²⁸⁸ Дурылин С. Н. Рассказы, повести, хроники. С. 754.
- ²⁸⁹ Там же. С. 753.

²⁹⁰ *Мережковский Д. С.* Христос и антихрист: трилогия: в 2 т. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2000. Т. 1: Смерть богов (Юлиан Отступник): роман; Воскресшие боги (Леонардо да Винчи): роман: Кн. 1–9. С. 51.

²⁹¹ *Мережковский Д. С.* Христос и антихрист: трилогия: в 2 т. Т. 1. С. 61.

²⁹² *Колобаева Л. А.* Полифункциональность неомифологизма в творчестве символистов (В. Брюсов, Вяч. Иванов, Ин. Анненский). С. 93.

²⁹³ *Дурылин С. Н.* Дон-Жуан // Дурылин С. Н. От «Дон Жуана» до «Муркина вестника “Мяу-мяу”» / сост. А. Б. Галкин. М., 2018. С. 10–81. (Далее — Дон-Жуан).

²⁹⁴ *Галкин А. Б.* [Послесловие составителя к поэме С. Н. Дурылина «Дон-Жуан»] // Дурылин С. Н. От «Дон Жуана» до «Муркина вестника “Мяу-мяу”». С. 154–183.

²⁹⁵ Дон-Жуан. С. 28. Ср. у А. С. Пушкина: «Статуя: Я на зов явился. / Дон Гуан: О боже! Дона Анна! Статуя: Брось ее, / Все кончено. Дрожишь ты, Дон Гуан. / Дон Гуан: Я? Нет. Я звал тебя и рад, что вижу» (*Пушкин А. С.* Собр. соч.: в 10 т. М.: Худож. лит., 1975. Т. 4. С. 319).

²⁹⁶ *Ахматова А. А.* Собрание сочинений в одном томе / ред. О. М. Гаврилова. СПб.: Ленинградское изд-во, 2009. С. 476–477.

²⁹⁷ Дон-Жуан. С. 28.

²⁹⁸ *Виролайнен М. Н.* «Маленькие трагедии» как культурный эпос новоевропейской истории // Виролайнен М. Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003. С. 206.

²⁹⁹ Там же. С. 206–207.

³⁰⁰ Дон-Жуан. С. 78.

³⁰¹ Дон-Жуан. С. 80.

³⁰² *Блок А. А.* Собр. соч.: в 8 т. / ред. В. Н. Орлов. М.: Гослитиздат, 1960. Т. 3: Стихотворения и поэмы 1907–1921 гг. С. 81.

³⁰³ *Дьёндёши М.* «Шаги Командора» в свете мотивики легенды о Дон Жуане // Александр Блок: Исслед. и материалы / отв. ред. Н. Ю. Грякалова. СПб., 2016. [Т. 5]. С. 160.

³⁰⁴ Дон-Жуан. С. 31.

³⁰⁵ *Хализев В. Е.* Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. С. 323.

³⁰⁶ *Колобаева Л. А.* Символ как хранитель и возмутитель классических традиций // Колобаева Л. А. От Блока до И. Бродского: О русской литературе XX века. М., 2015. С. 22–30.

³⁰⁷ Там же. С. 26.

³⁰⁸ Дон-Жуан. С. 78.

³⁰⁹ *Блок А. А.* Записные книжки, 1901–1920. М.: Художественная литература, 1965. С. 169.

³¹⁰ *Колобаева Л. А.* Русский символизм. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2000. С. 29.

³¹¹ *Якобсон Р. О.* Статуя в поэтической мифологии Пушкина. С. 145–180.

³¹² Дон-Жуан. С. 43.

³¹³ *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1998. С. 54, 112.

³¹⁴ Там же. С. 118.

³¹⁵ *Блок А. А.* Собр. соч.: в 8 т. / ред. В. Н. Орлов. М.: Гослитиздат, 1961. Т. 4: Театр. С. 86.

³¹⁶ Там же. С. 92.

³¹⁷ Магомедова Д. М. Владимир Соловьев // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов) / ИМЛИ РАН; ред. В. А. Келдыш. М., 2000. Кн. 1. С. 765.

³¹⁸ Половинкин С. М. София С. Н. Дурылина и свящ. Павла Флоренского // С. Н. Дурылин и его время: Исследования. Тексты. Библиография. М., 2010. Кн. 1: Исследования / ред., сост., предисл. А. И. Резниченко. С. 197–208.

³¹⁹ Бухаркин П. Е. Интертекстуальность и риторическая словесность (предварительные замечания) // Интертекстуальный анализ: принципы и границы / ред. А. А. Карпов, А. Д. Степанов. СПб., 2018. С. 65–80.

³²⁰ Оверина К. С., Степанов А. Д. Международный научный семинар «Интертекстуальный анализ: принципы и границы» (Филол. фак-т СПбГУ, каф. истории рус. лит., 21–22 апреля 2016 г.). Новое литературное обозрение. 2016. № 4 (140). URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/140_nlo_4_2016/article/12091/ (дата обращения 29.11.2019).

³²¹ Миф о Дон Жуане: [антология] / сост. В. Е. Багно. СПб.: Terra Fantastica; Corvus, 2000. 619 с.

³²² Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 14.

³²³ Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности [1996] / [пер. с фр., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. М.: Изд-во ЛКИ, 2008. С. 164.

³²⁴ Смирнов И. П. Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака. Wien: Gesellschaft zur Förderung Slawistischer Studien, 1985. S. 132. (Wiener slawistischer Almanach; Sonderband 17).

³²⁵ Погребная Я. В. Особенности интерпретации образа Дон-Жуана в художественно-исследовательской и обучающей «истории» Алессандро Барикко «Дон Жуан» // Артикульт. 2018. № 29 (1): С. 133.

³²⁶ Воспоминания Татьяны Андреевны Буткевич о С. Н. Дурылине. С. 269–270, 272–273, 284–286.

³²⁷ Там же. С. 272.

³²⁸ Там же. С. 272–273.

³²⁹ Дурылин С. Н. Соколий пуп // Дурылин С. Н. Три беса: худож. проза, очерки / сост., коммент., ст. А. Б. Галкина. М., 2013. С. 126.

³³⁰ Там же. С. 71.

³³¹ Богомолов Н. А. Вокруг «серебряного века»: статьи и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 15–16.

³³² При подготовке главы использовались материалы следующих публикаций: Коришнова Е. А. Икона и иконичность в творчестве С. Н. Дурылина // Международный аспирантский вестник. Русский язык за рубежом. 2018. № 3. С. 38–42.; Коришнова Е. А. «Старинный триптих» С. Н. Дурылина и «Почему так случилось» И. С. Шмелева: поэтика христианского реализма // Проблемы исторической поэтики. 2014. № 12. С. 556–572. Коришнова Е. А. «Дари-Анастасия-Ольга-Воскресшая»: к вопросу о «шмелевской девушке» // Проблемы исторической поэтики. 2013. № 11. С. 338–356. Коришнова Е. А. Онтология любви в рассказе С. Н. Дурылина «Розы» (цикл «Рассказы Сергея Раевского») // Вестник Пятигорского государственного университета. 2020, № 4. С. 34–37. Коришнова Е. А. Национальный образ мира в русской и украинской литературе в контексте культуры // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. М.: Алмавест, 2019. № 5. С. 42–50.

³³³ См.: *Карасев Л. В.* Достоевский и Чехов: неочевидные смысловые структуры. М.: Яск, 2016. 334 с.; *Карасев Л. В.* Онтологический взгляд на русскую литературу. М.: РГГУ, 1995. 104 с.; *Карасев Л. В.* Флейта Гамлета: очерк онтологической поэтики. М.: Знак, 2009. 208 с.; и др. работы.

³³⁴ *Карасев Л. В.* Флейта Гамлета: очерк онтологической поэтики. С. 19.

³³⁵ Там же. С. 21.

³³⁶ Там же. С. 21–22.

³³⁷ *Карасев Л. В.* Онтологическая поэтика: автокомментарий // Вопросы философии. 2015. № 1. URL: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1091&Itemid=52

³³⁸ Та же оппозиция примерно в этот период выстраивается в лирических циклах «Бесы разные» (1912–1924): «В углу», «С бесом», «Банник», «Гнедке», «Простой» и др. и «Венец лета» (1910–1924): «Пр. Серафим», «Семь спящих отроков», «Пустынник и ангел», «Кто с кем христосуется» и др. Цикл «Бесы разные» фрагментарно привлекается нами для анализа.

³³⁹ *Лоевская М. М.* «Потаенная» литература: историко-литературные параллели: [Комментарий к рассказу С. Дурылина «Жалостник»] // Москва. 2013. № 1. С. 48–57; *Резвых Т. Н., Резниченко А. И.* Метафизическая проза С. Н. Дурылина: Истоки и параллели; *Мартыанова С. А.* Рассказ С. Н. Дурылина «Сладость ангелов»: историко-культурный контекст и литературные параллели // Вестник Владимир. гос. ун-та. Сер.: Социальные и гуманитарные науки. 2015. Вып. 1 (5). С. 64–70.

³⁴⁰ *Резниченко А. И., Резвых Т. Н.* Метафизическая проза С. Н. Дурылина: Истоки и параллели. С. 21.

³⁴¹ Там же. С. 22–23.

³⁴² Там же. С. 21.

³⁴³ *Дурылин С. Н.* Рассказы, повести, хроники. С. 98.

³⁴⁴ *Буткевич Т. А.* Воспоминания о Сергее Николаевиче Дурылине, 1903–1916. Очерк. 1960 // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП-611/28. Л. 22.

³⁴⁵ *Дурылин С. Н.* Рассказы, повести, хроники. С. 98.

³⁴⁶ Там же.

³⁴⁷ Там же. С. 97.

³⁴⁸ Там же. С. 93.

³⁴⁹ *Дурылин С. Н.* Стихотворения. Автограф чернилами в записной книжке // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП-1386/2. Л. 45–45 об. Цит. по: *Дурылин С. Н.* Рассказы, повести, хроники. С. 789.

³⁵⁰ *Дурылин С. Н.* Рассказы, повести, хроники. С. 96.

³⁵¹ Письма Дурылина В. В. Разевигу // РГАЛИ. Ф. 2980. Оп. 1. Ед. хр. 376.

³⁵² *Дурылин С. Н.* Рассказы, повести, хроники. С. 97.

³⁵³ *Дурылин С. Н.* Об ангелах // *Дурылин С. Н.* Статьи и исследования 1900–1920-х гг. / сост., вступ. ст. и коммент. А. И. Резниченко, Т. Н. Резвых. СПб., 2014. С. 540.

³⁵⁴ Там же. С. 540, 542.

³⁵⁵ *Дурылин С. Н.* Рассказы, повести, хроники. С. 99, 96.

³⁵⁶ Там же. С. 100.

³⁵⁷ *Резвых Т. Н.* «Ищущий Града»: неоплатонические мотивы в работах С. Н. Дурылина 1910-х годов // С. Н. Дурылин и его время: Исследования. Тексты. Библиография. Кн. 1. С. 285.

³⁵⁸ Резниченко А. И. О смыслах имен: Булгаков, Лосев, Флоренский, Франк et dii minores. М.: Издательский дом РЕГНУМ, 2012. С. 383.

³⁵⁹ Лоевская М. М. «Потаенная» литература: историко-литературные параллели. С. 48–57.

³⁶⁰ Фудель С. И. Собр. соч.: в 3 т. М.: Русский путь, 2001. Т. 1: Воспоминания. У стен Церкви. Воспоминания об отце Николае Голубцове. Моим детям и друзьям. Письма. С. 47.

³⁶¹ Лоевская М. М. «Потаенная» литература: историко-литературные параллели. С. 53.

³⁶² Об источниках «Жалостника» и своем отношении к оригеновским идеям Дурылин прямо написал на страницах книги «В своем углу» (Дурылин С. Н. В своем углу. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 730–731). Полемика с М. Ю. Лермонтовым подсказывает верность нашей позиции.

³⁶³ Дурылин С. Н. Троицкие записки // Наше наследие. М., 2016. № 118. С. 98.

³⁶⁴ Шмелев И. С. Собр. соч.: в 5 т. М.: Русская книга: Известия, 2004. Т. 5: Пути небесные: [роман] / подгот. текста, вступ. ст. Е. А. Осьминин; ред. тома В. П. Шагалова. С. 253.

³⁶⁵ Грякалова Н. Ю. Человек модерна: Биография — рефлексия — письмо. СПб.: Дмитрий Буланин, 2008. С. 224.

³⁶⁶ Резниченко А. И. С. Н. Дурылин: [электронный ресурс]. URL: <https://www.rp-net.ru/book/OurAutors/Drugie%20avtory/durylin.php>

³⁶⁷ Дурылин С. Старинный триптих // Новая книга России. 2009. № 3. С. 57–58.

³⁶⁸ Там же. С. 59.

³⁶⁹ Аникин А. А. Читатель и потомок княгини Дашковой: [электронный ресурс]. URL: <https://www.voskres.ru/literature/critics/anikin.htm>

³⁷⁰ Дурылин С. Старинный триптих. С. 60.

³⁷¹ Там же.

³⁷² Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности: [монография]. М.: Кругъ, 2004. С. 125.

³⁷³ Дурылин С. Старинный триптих. С. 60.

³⁷⁴ Там же. С. 61.

³⁷⁵ Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности.

³⁷⁶ Степанян К. А. «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф. М. Достоевского: автореф. на соискание... д-ра филол. наук. М., 2007. С. 6.

³⁷⁷ Шмелев И. С. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. С. 254. (Разрядка автора.)

³⁷⁸ Там же. С. 253–254.

³⁷⁹ Там же. С. 253.

³⁸⁰ Там же. С. 254.

³⁸¹ Там же. С. 257.

³⁸² Там же. С. 262.

³⁸³ Там же. С. 257.

³⁸⁴ Там же. С. 262.

³⁸⁵ Там же. С. 265.

³⁸⁶ Там же. С. 266.

³⁸⁷ Шмелев И. С. Переписка двух Иванов: в 3 т. М.: Русская книга, 2000. Т. 2: 1935–1946 / сост., вступ. ст., коммент. Ю. Т. Лисицы. С. 346. (Выделено автором.)

³⁸⁸ Шмелев И. С. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. С. 265.

- ³⁸⁹ Шмелев И. С. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. С. 264.
- ³⁹⁰ Там же. С. 266–267.
- ³⁹¹ Там же. С. 258, 257.
- ³⁹² Там же. С. 258.
- ³⁹³ Там же. С. 257.
- ³⁹⁴ Там же. С. 260.
- ³⁹⁵ Там же. С. 259.
- ³⁹⁶ Там же. С. 267.
- ³⁹⁷ Там же. С. 268.
- ³⁹⁸ *Иванькович Л. В.* Проблема Другого в художественно творчестве Сергея Дурылина (Сергей Раевский, «Три беса») // Сад расходящихся троп-IV: Булгаков, Розанов, Флоренский, Дурылин et cetera: Материалы Междунар. конф. (Москва, 15–17 мая 2019 г.). М., 2019. С. 70.
- ³⁹⁹ *Резниченко А. И., Резвых Т. В.* Метафизическая проза С. Н. Дурылина: Истоки и параллели. С. 22.
- ⁴⁰⁰ *Дурылин С. Н.* Рассказы, повести, хроники. С. 149.
- ⁴⁰¹ *Эткинд А. М.* Эрос невозможного: Очерки истории психоанализа М.: Гнозис; Прогресс-Комплекс, 1994. URL: http://sbiblio.com/biblio/archive/etkin_egros/01.aspx.
- ⁴⁰² *Дурылин С. Н.* Рассказы, повести, хроники. С. 154.
- ⁴⁰³ Там же. С. 163.
- ⁴⁰⁴ РГАЛИ. Ф. 2980. Оп. 1. Ед. хр. 18. С. Н. Дурылин. «О В. В. Розанове». Л. 3–4.
- ⁴⁰⁵ *Дурылин С. Н.* Рассказы, повести, хроники. С. 164–165.
- ⁴⁰⁶ Там же. С. 168.
- ⁴⁰⁷ Там же. С. 167.
- ⁴⁰⁸ Там же. С. 171.
- ⁴⁰⁹ *Мережковский Д. С.* Любовь у Толстого и Достоевского // Русский эрос, или Философия любви в России. М., 1991. С. 162.
- ⁴¹⁰ *Дурылин С. Н.* Рассказы, повести, хроники. С. 178.
- ⁴¹¹ Там же. С. 221.
- ⁴¹² Там же. С. 223.
- ⁴¹³ Там же. С. 223.
- ⁴¹⁴ Там же. С. 224.
- ⁴¹⁵ Там же. С. 225.
- ⁴¹⁶ Там же. С. 231.
- ⁴¹⁷ Там же. С. 232.
- ⁴¹⁸ Там же. С. 542.
- ⁴¹⁹ См. Приложение.
- ⁴²⁰ *Захаров В. Н.* Пасхальный рассказ как жанр русской литературы // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск, 1994. Вып. 3: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 1. С. 256.
- ⁴²¹ *Душечкина Е. В.* Русский святочный рассказ: Становление жанра. СПб.: Языковой центр СПбГУ, 1995. С. 198.
- ⁴²² *Захаров В. Н.* Пасхальный рассказ как жанр русской литературы. С. 249–250.
- ⁴²³ *Есаулов И. А.* Пасхальность русской словесности. С. 65.

⁴²⁴ Лотман Ю. М. Сюжетное пространство русского романа // Лотман Ю. М. О русской литературе: статьи и исследования (1958–1993). М.; СПб., 1997. С. 258–270.

⁴²⁵ Московкина И. И. Между «про» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева. Харьков: Изд-во Харьков. нац. ун-та им. В. Н. Каразина, 2005. С. 66–67.

⁴²⁶ Надозирная Т. В. Писатель — читатель — жизнь: эстетика М. Горького на страницах его малой прозы // Вісник Харк. нац. ун-ту ім В. Н. Каразіна. Сер.: Філологія. 2004. № 631, Вип. 41. С. 239–243.

⁴²⁷ Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. М.: Прогресс: Универс, 1993. 365 с.

⁴²⁸ Калениченко О. Н. Судьбы малых жанров в русской литературе конца XIX — начала XX века (святочный и пасхальный рассказы, модернистская новелла). Волгоград: Перемена, 2000. 231 с.

⁴²⁹ Дмитренко С. Ф. Рождественские и пасхальные темы в литературном наследии Ю. П. Миролубова // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск, 2015. Вып. 13: Актуальные аспекты. С. 629–646.

⁴³⁰ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. М.: Наука, 1983. Т. 5: Сочинения, 1886. С. 99.

⁴³¹ Цит. по: Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. С. 303.

⁴³² Дурьлин С. Н. На чужой могиле. См. Приложение. С. 406.

⁴³³ Там же. С. 409.

⁴³⁴ Сагатовский В. Н. Философские категории: авторский словарь. СПб., 2011. Ч. 1: Онтология. С. 15.

⁴³⁵ Там же. С. 24.

⁴³⁶ Дурьлин С. Н. На чужой могиле. С. 418.

⁴³⁷ Там же. С. 416.

⁴³⁸ Там же. С. 426.

⁴³⁹ Там же. С. 427.

⁴⁴⁰ Дурьлин С. Н. В те дни // Дурьлин С. Н. Собр. соч.: в 3-х т. М., 2014. Т. 2. С. 450.

⁴⁴¹ Солнцева Н. М. А. М. Ремизов // История русской литературы Серебряного века (1890-е — начало 1920-х годов): в 3 ч. М., 2017. Ч. 1: Реализм. С. 256.

⁴⁴² Там же. С. 257.

⁴⁴³ Дурьлин С. Н. В те дни. С. 455.

⁴⁴⁴ Там же. С. 454.

⁴⁴⁵ Гачева А. Г. Этика преображенного эроса в зеркале русской философии и литературы // Гачева А. Г. «Идеал ведь тоже действительность...»: Русская философия и литература. М., 2019. С. 473.

⁴⁴⁶ Шестаков Вяч. П. [Вступ. ст.] // Русский Эрос, или Философия любви в России. М., 1991. С. 14.

⁴⁴⁷ Дурьлин С. Н. В своем углу. М., 2006. С. 105–107.

⁴⁴⁸ Дурьлин С. Н. Рассказы, повести, хроники. С. 49.

⁴⁴⁹ Там же. С. 52.

⁴⁵⁰ Там же.

⁴⁵¹ Там же. С. 57.

⁴⁵² Сунягин Г. Ф. Стекло и осознание однородности пространства // Онтология: Тексты философии: учеб. пособие для вузов. М., 2012. С. 142.

⁴⁵³ Данилова И. Г. От Средних веков к Возрождению: Сложение художественной системы картин Кватроченто. М.: Искусство, 1975. С. 39–40.

⁴⁵⁴ Дурьлин С. Н. Рассказы, повести, хроники. С. 57.

⁴⁵⁵ Там же. С. 58.

⁴⁵⁶ Флоренский П., свящ. Обратная перспектива // Флоренский П., свящ. Сочинения: в 4 т. М., 2000. Т. 3 (1). С. 62.

⁴⁵⁷ Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М.: CODA, 1997. С. 180–181.

⁴⁵⁸ Дурьлин С. Н. Рассказы, повести, хроники. С. 779.

⁴⁵⁹ Там же. С. 50.

⁴⁶⁰ Там же.

⁴⁶¹ Там же. С. 107.

⁴⁶² Там же. С. 108.

⁴⁶³ Там же. С. 111, 104.

⁴⁶⁴ Бройтман С. Н. Ранний Пастернак и постсимволизм (к вопросу о критериях дефиниции «постсимволизма» // Постсимволизм как явление культуры. М., 2003. Вып. 4 / отв. ред. И. А. Есаулов. С. 32–36.

⁴⁶⁵ Дурьлин С. Н. Рассказы, повести, хроники. С. 114.

⁴⁶⁶ Там же. С. 125.

⁴⁶⁷ Там же. С. 130.

⁴⁶⁸ Там же. С. 130.

⁴⁶⁹ Карсавин Л. П. Федор Павлович Карамазов как идеолог любви // О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 годов. М., 1990. С. 267.

⁴⁷⁰ Эткинд А. М. Содом и Психея: Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. М.: ИЦ-Гарант, 1996. С. 328–329.

⁴⁷¹ Дурьлин С. Н. Рассказы, повести, хроники. С. 210.

⁴⁷² Там же. С. 209.

⁴⁷³ Там же. С. 201.

⁴⁷⁴ Там же. С. 185.

⁴⁷⁵ Там же. С. 200.

⁴⁷⁶ Там же. С. 210.

⁴⁷⁷ Там же. С. 211.

⁴⁷⁸ Там же. С. 206.

⁴⁷⁹ Там же. С. 212.

⁴⁸⁰ Там же. С. 216.

⁴⁸¹ Там же.

⁴⁸² Там же. С. 217.

⁴⁸³ Кобрин К. Рассуждение о фрагменте // Новое литературное обозрение. 2002. № 2 (54). С. 231.

⁴⁸⁴ Вайнштейн О. Язык романтической мысли: О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля. М.: РГГУ, 1994. С. 48. (Чтения по истории и теории литературы; Вып. 6).

⁴⁸⁵ Баран Х. Фрагментарная проза // Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века: Динамика жанра. Общие проблемы: Проза. М., 2009. С. 470.

⁴⁸⁶ Дурьлин С. Н. Рассказы, повести, хроники. С. 217.

⁴⁸⁷ Там же. С. 212.

- ⁴⁸⁸ Там же. С. 213–214.
- ⁴⁸⁹ Галкин А. Б. «Ноев душа и печалится...»: Предисловие публикатора // Галкин А. Б. Дурылин — писатель и литературовед: монография. М., 2015. С. 246. (Вестник московского образования; 2015. № 3).
- ⁴⁹⁰ Магомедова Д. М. Переписка символистов как целостный текст и источник сюжета // Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века: Динамика жанра. Общие проблемы: Проза. С. 765.
- ⁴⁹¹ Дурылин С. Н. Рассказы, повести, хроники. С. 214.
- ⁴⁹² Там же. С. 213.
- ⁴⁹³ Тематически повесть примыкает к циклу и будет рассмотрена нами ниже.
- ⁴⁹⁴ Цит. по: Аникин А. А. Москва — Хлынов — Темьян: земной и художественный путь Сергея Дурылина // Творческое наследие С. Н. Дурылина: сб. ст. М., 2013. [Вып. 1]. С. 155–156.
- ⁴⁹⁵ Там же. С. 155.
- ⁴⁹⁶ Щепалина Е. А. «Евхаристический комплекс» в прозе С. Н. Дурылина: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Самара, 2019. С. 119.
- ⁴⁹⁷ Дурылин С. Н. Колокола: Избранная проза. М.: Изд-во журн. «Москва», 2009. С. 75.
- ⁴⁹⁸ Там же. С. 81.
- ⁴⁹⁹ Там же. С. 84.
- ⁵⁰⁰ Псалтирь с изъяснением святых отцев и учителей Церкви. Полтава: Мгарский монастырь, 2003. С. 580.
- ⁵⁰¹ Дурылин С. Н. Рассказы, повести, хроники. С. 348.
- ⁵⁰² Там же. С. 349.
- ⁵⁰³ Там же.
- ⁵⁰⁴ Там же.
- ⁵⁰⁵ Колобаева Л. А. Русский эрос: философия и поэтика любви в романе начала и конца XX века // Вестник Московского государственного университета. Сер. 9: Филология. 2001. № 6. С. 43–60.
- ⁵⁰⁶ Шмелев И. С. Переписка двух Иванов: в 3 т. Т. 1: 1927–1934. С. 163.
- ⁵⁰⁷ Шмелев И. С. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. С. 40–41.
- ⁵⁰⁸ Там же. С. 76–77.
- ⁵⁰⁹ Там же. С. 153.
- ⁵¹⁰ Там же. С. 155.
- ⁵¹¹ Там же. С. 258.
- ⁵¹² Там же. С. 42.
- ⁵¹³ Там же. С. 252–253.
- ⁵¹⁴ Коришнова Е. А. «Хивинка» С. Н. Дурылина: поэтика сказа // Проблемы исторической поэтики. 2020. Т. 18. № 3. С. 205–220. Коришнова Е. А. Архетип «града Китежа» в романе-хронике С. Н. Дурылина «Колокола» // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. М.: Алмавест, 2018. № 4. С. 59–67.
- ⁵¹⁵ Стетун Ф. А. Бывшее и несбывшееся. Нью-Йорк: Изд-во им. А. П. Чехова, 1956. Т. 2. С. 271–272.
- ⁵¹⁶ Скороспелова Е. Б. Русская проза XX века: От А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М.: ТЕИС, 2003. С. 85.
- ⁵¹⁷ МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП-525/70. Л. 1. Цит. по Резниченко А. И.
- ⁵¹⁸ Кормилов С. И. Жанровые тенденции в метризованной прозе // Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. М., 2009. С. 603.

- ⁵¹⁹ Лавров А. В. У истоков творчества Андрея Белого («Симфонии») // Белый А. Симфонии. Л., 1991. С. 33–34.
- ⁵²⁰ Скорospelова Е. Б. Русская проза XX века: От А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). С. 87.
- ⁵²¹ Голубков М. М. Русская литература XX века. М.: Юрайт, 2017. С. 196–197.
- ⁵²² Резвых Т. Н., Резниченко А. И. Метафизическая проза С. Н. Дурылина: Истоки и параллели // Дурылин С. Н. Рассказы, повести, хроники. С. 39.
- ⁵²³ Мотейоняйте И. В. Образ провинциального города в романе-хронике С. Н. Дурылина «Колокола» и литературная традиция изображения провинции // Жизнь провинции как феномен духовности: Всерос. науч. конф. с междунар. участием (12–14 ноября 2009 г.) Н. Новгород, 2010. С. 162–168.
- ⁵²⁴ Мотейоняйте И. В. Осмысление марксизма в романе-хронике С. Н. Дурылина «Колокола» // Вестник Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого. Сер.: Филология. Великий Новгород, 2009. № 54. С. 47–50.
- ⁵²⁵ Мотейоняйте И. В. Юродские слезы, колокольный звон и русская история: (о способах символизации в романе-хронике С. Н. Дурылина «Колокола» на примере образа юродивого) // Теория. Традиции: христианство и русская словесность / науч. ред., сост., предисл. Г. В. Мосалева. Ижевск, 2009. С. 337–357.
- ⁵²⁶ Архипов Ю. Русь прикровенная // Дурылин С. Н. Колокола: Избранная проза. М., 2009. С. 431.
- ⁵²⁷ Дурылин С. Н. Колокола: Избранная проза. С. 257.
- ⁵²⁸ Там же. С. 148.
- ⁵²⁹ Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности: [монография]. М.: Кругъ, 2004. 560 с.
- ⁵³⁰ Шешунова С. В. Национальный образ мира в русской литературе (П. И. Мельников-Печерский, И. С. Шмелев, А. И. Солженицын): автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. Дубна, 2006. 42 с.
- ⁵³¹ Дурылин С. Н. Письмо к Н. С. Ашукину от 14 (27) июля 1913 г. // РГАЛИ. Ф. 1890. Ед. хр. 256. Л. 11.
- ⁵³² Шешунова С. В. Град Китеж в русской литературе: парадоксы и тенденции: [электронный ресурс]. URL: <http://transformations.russian-literature.com/node/5> (дата обращения: 18.12.2016).
- ⁵³³ Там же.
- ⁵³⁴ Карлсон И. Поиски Руси невидимой: Китежская легенда в русской литературе, 1843–1940. Gotenburg: Univ. of Gotenburg, 2011. С. 180.
- ⁵³⁵ Там же. С. 165–169.
- ⁵³⁶ Дурылин С. Н. Рихард Вагнер и Россия. Вагнер о будущих путях искусства // Дурылин С. Н. Статьи и исследования 1900–1920-х гг. / сост., вступ. ст. и коммент. А. И. Резниченко, Т. Н. Резвых. СПб., 2014. С. 89–90.
- ⁵³⁷ Карлсон И. Поиски Руси невидимой: Китежская легенда в русской литературе, 1843–1940. С. 164.
- ⁵³⁸ Дурылин С. Н. Церковь Невидимого Града. Сказание о Граде Китеже // Дурылин С. Н. Статьи и исследования 1900–1920-х гг. С. 132.
- ⁵³⁹ Гладкова Е. В. Легенда о Китеже и концепция времени в романе-хронике С. Н. Дурылина «Колокола» // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова 2013. № 4. С. 103–106.
- ⁵⁴⁰ Там же. С. 106.
- ⁵⁴¹ Криничная Н. А. Русская мифология: Мир образов фольклора. М.: Академ. проект, 2004. С. 714.

⁵⁴² Об этом см.: *Дурылин С. Н.* Рассказы, повести, хроники / сост., вступ. ст. и коммент. А. И. Резниченко, Т. Н. Резвых; Мемориал. Дом-музей С. Н. Дурылина. СПб.: Владимир Даль, 2014. С. 829.

⁵⁴³ *Дурылин С. Н.* Колокола: Избранная проза. С. 150.

⁵⁴⁴ Там же. С. 155.

⁵⁴⁵ Там же. С. 168.

⁵⁴⁶ Там же. С. 175.

⁵⁴⁷ Там же. С. 182–183.

⁵⁴⁸ См. об этом: *Есаулов И. А.* Пасхальность русской словесности.

⁵⁴⁹ *Есаулов И. А.* Легенда о граде Китеже как пасхальный текст // Нижегородский текст русской словесности: сб. ст. по материалам V Междунар. науч. конф. Н. Новгород, 2015. С. 62.

⁵⁵⁰ *Дурылин С. Н.* Колокола: Избранная проза. С. 289.

⁵⁵¹ *Карлсон И.* Поиски Руси невидимой: Китежская легенда в русской литературе, 1843–1940. С. 355.

⁵⁵² *Есаулов И. А.* Русская классика: новое понимание. СПб.: Изд-во РХГА, 2012. С. 427.

⁵⁵³ Там же. С. 437.

⁵⁵⁴ Китежский летописец: [сб.: науч.-попул. и худож.-публицист. изд.] / сост. Н. В. Морохин. Нижний Новгород: Растр-НН, 2015. С. 314.

⁵⁵⁵ *Дурылин С. Н.* Колокола: Избранная проза. С. 182.

⁵⁵⁶ Там же. С. 195.

⁵⁵⁷ Там же. С. 199.

⁵⁵⁸ Там же. С. 399.

⁵⁵⁹ *Дурылин С. Н.* Рассказы, повести, хроники. С. 39.

⁵⁶⁰ *Гладкова Е. В.* Легенда о Китеже и концепция времени в романе-хронике С. Н. Дурылина «Колокола» С. 106.

⁵⁶¹ *Карлсон И.* Поиски Руси невидимой: Китежская легенда в русской литературе, 1843–1940. С. 353.

⁵⁶² *Дурылин С. Н.* Колокола: Избранная проза. С. 401.

⁵⁶³ *Шкуронат М. Ю.* Иконичность художественного образа (на материале произведений И. С. Шмелева): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.06. Донецк, 2007. С. 9–10.

⁵⁶⁴ См. об этом: *Мотейунайте И. В.* Юродские слезы, колокольный звон и русская история... С. 337–357.

⁵⁶⁵ *Дурылин С. Н.* Колокола: Избранная проза. С. 430.

⁵⁶⁶ *Карлсон И.* Поиски Руси невидимой: Китежская легенда в русской литературе, 1843–1940. С. 355.

⁵⁶⁷ *Муценко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е.* Поэтика сказа. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1978. С. 34. См. также: *Хатямова М. А.* Сказовое слово как способ игрового выражения авторской позиции в русской прозе метрополии и диаспоры 1920-х годов // Сибирский филологический журнал. 2017. Вып. 4. С. 84–100.

⁵⁶⁸ *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963. С. 257.

⁵⁶⁹ См., например: *Муценко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е.* Поэтика сказа. С. 12–13.

⁵⁷⁰ *Скороспелова Е. Б.* Русская проза XX века: От А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). С. 24.

- ⁵⁷¹ Дурылин С. Н. Рассказы, повести, хроники. С. 824.
- ⁵⁷² Дурылин С. Н. Рассказы, повести, хроники. С. 824.
- ⁵⁷³ Солженицын А. И. Бодался теленок с дубом: Очерки литературной жизни. Paris: YMKA-PRESS, 1975. С. 31.
- ⁵⁷⁴ Кормилов С. И. Рассказ // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Стб. 857.
- ⁵⁷⁵ Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. М.: Флинта: Наука, 1999. С. 222.
- ⁵⁷⁶ Дурылин С. Н. Рассказы, повести, хроники. С. 826 (коммент. А. И. Резниченко, Т. Н. Резвых).
- ⁵⁷⁷ Лурье Я. С. Хождение за три моря Афанасия Никитина: [вступ. ст. к публ.] // Библиотека литературы Древней Руси. СПб., 1999. Т. 7 / вступ. ст. Я. С. Лурье; коммент. Я. С. Лурье и Л. С. Семенова. С. 544.
- ⁵⁷⁸ Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности; Есаулов И. А. Русская классика: новое понимание. С. 18–19.
- ⁵⁷⁹ Дурылин С. Н. В своем углу. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 178.
- ⁵⁸⁰ Дурылин С. Н. Рассказы, повести, хроники. С. 336.
- ⁵⁸¹ Там же. С. 336, 338.
- ⁵⁸² Муценко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е. Поэтика сказа. С. 95.
- ⁵⁸³ Дурылин С. Н. Рассказы, повести, хроники. С. 408.
- ⁵⁸⁴ Там же. С. 403.
- ⁵⁸⁵ Там же. С. 338.
- ⁵⁸⁶ Хализев В. Е. Ценностные ориентации русской классики. М.: Гнозис, 2005. С. 231.
- ⁵⁸⁷ Дурылин С. Н. Рассказы, повести, хроники. С. 399.
- ⁵⁸⁸ Там же. С. 405–406.
- ⁵⁸⁹ Шмелев И. С. Крестный подвиг: Очерки, статьи, автобиографические заметы, 1922–1934. Воспоминания о И. С. Шмелеве / подгот. текста, вступ. ст. О. С. Фигурновой, М. В. Фигурновой. М.: Собрание, 2007. С. 295.
- ⁵⁹⁰ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. Т. 26. С. 137.
- ⁵⁹¹ Шмелев И. С. Собр. соч.: в 5 т. М.: Русская книга: Известия, 2004. Т. 3: Рождество в Москве: роман. Рассказы / подгот. текста, вступ. ст. Е. А. Осьминой; ред. тома В. П. Шагалова. С. 56.
- ⁵⁹² Шмелев И. С. Переписка двух Иванов: в 3 т. / сост., вступ. ст. и коммент. Ю. Т. Лисицы. М.: Русская книга, 2000. Т. 1: 1927–1934. С. 359.
- ⁵⁹³ Шешунова С. В. Образ мира в романе И. С. Шмелева «Няня из Москвы». Дубна: Междунар. ун-т природы, о-ва и человека «Дубна», 2002. С. 14.
- ⁵⁹⁴ Цветаева М. Стихи о Москве // Цветаева М. Избранное / сост., коммент. Л. А. Беловой. М.: Просвещение, 1989. С. 73.
- ⁵⁹⁵ Шмелев И. С. Собр. соч.: в 5 т. Т. 3. С. 34.
- ⁵⁹⁶ Шешунова С. В. Образ мира в романе И. С. Шмелева «Няня из Москвы». Дубна: Междунар. ун-т природы, о-ва и человека «Дубна», 2002. С. 14.
- ⁵⁹⁷ Там же. С. 45.
- ⁵⁹⁸ Там же. С. 170.
- ⁵⁹⁹ Там же. С. 56.
- ⁶⁰⁰ Осьминина Е. Последний роман // Шмелев И. С. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. С. 8.
- ⁶⁰¹ Дурылин С. Н. В своем углу. С. 224.

⁶⁰² Дурьлин С. Н. Рассказы, повести, хроники. С. 393.

⁶⁰³ Дурьлин С. Н. В своем углу. С. 881.

⁶⁰⁴ Коршунова Е. А. Поэтика «крымского текста» в творчестве С. Н. Дурьлина // Вестник Московского городского педагогического университета. МГПУ. Сер.: Филология. Теория языка. Языковое образование. 2019. № 1 (33) С. 23–31. Коршунова Е. А. Город Москва как текст в творчестве С. Н. Дурьлина: аудиальный и визуальный аспекты // Праксема. Проблемы визуальной семиотики. Томск: ТГПУ, 2020. № 3 (25). С. 72–86. Коршунова Е. А. Москва и «московский текст» в романе И. С. Шмелева «Лето Господне» и мемуарах С. Н. Дурьлина «В родном углу» // И. С. Шмелев и писатели русского зарубежья. XXII–XXIII Крымские международные Шмелёвские чтения: сб. науч. статей междунар. конф. Симферополь, 2018. С. 50–56. Коршунова Е. А. Между классикой и модерном: традиция и интертекстуальность в поэтике прозы Ивана Шмелева. Х.: ФОП Бровин, 2013. 216 с.

⁶⁰⁵ РГАЛИ. Ф. 2980. Оп. 1. Ед. хр. 376. Письма Дурьлина В. В. Разевигу 1923 г. Л. 21.

⁶⁰⁶ МА МДМД. Фонд С. Н. Дурьлина. КП-614/16. С. Н. Дурьлин. Автобиография. Письмо С. Н. Дурьлина Г. С. Виноградову. Л. 5.

⁶⁰⁷ М. К. Языков — друг и одноклассник Дурьлина (сын К. М. Языкова — заведующего Измайловской земской больницы), с которым они вместе учились в 4-й гимназии. Под его руководством Дурьлин приобщился к революционным идеям, была создана детская революционная организация. 5 сентября 1906 г. Миша Языков был убит жандармами в одном из провинциальных городов.

⁶⁰⁸ Северный текст как логосная форма бытия Русского Севера: монография / сост., отв. ред. Е. Ш. Галимова, А. Г. Лошаков. Архангельск: Имидж-Пресс, 2017. 389 с.; Северный текст русской литературы: сб. / [Сев. (Аркт.) фелдер. ун-т им. М. В. Ломоносова; Высш. шк. социал.-гуманит. наук и междунар. коммуникации; сост., отв. ред. Е. Ш. Галимова]. Архангельск: КИРА, 2009. Вып. 1. 189 с.

⁶⁰⁹ Галимова Е. Ш. Поэзия пространства: образы моря, реки, леса, болота, тундры и мотив пути в Северном тексте русской литературы. Архангельск: КИРА, 2013. С. 17.

⁶¹⁰ Теребихин Н. М. Геософия и этнокультурные ландшафты народов Баренцева Евро-Арктического региона // Поморские чтения по семиотике культуры. Архангельск, 2006. Вып. 2: Сакральная география и традиционные этнокультурные ландшафты народов Европейского Севера России: сб. науч. ст. С. 71.

⁶¹¹ Галимова Е. Ш. Северный текст в системе (локальных и городских) свертхтекстов русской литературы: [электронный ресурс]. URL: https://narfu.ru/ifmk/cen_lab/ntext/files/galimova.pdf

⁶¹² Там же.

⁶¹³ Дурьлин С. Н. Олонецкие записки (по этнографии, фольклору и археологии). Тетрадь с записями во время путешествия по Олонецкому краю, дневниковыми записями. 171 л. (РГАЛИ. Ф. 2980. Оп. 1. Ед. хр. 293). Сам документ представляет собой записи (с 13 июля 1917 г. по 3 мая 1918 г.) карандашом и чернилами в тетрадь в твердом переплете синего цвета, в линейку. Размер тетради: 22 x 18 толщиной 1,8 см. На тетради надпись: «Для Археологического института (орфография автора)». В документе 171 лист, вся тетрадь заполнена. В тексте есть

исправления, но, безусловно, это белой автограф, а не черновик. Некоторые листы вырваны, в тетради есть также рисунки Дурылина.

⁶¹⁴ *Захаров В. Н.* Русская литература и христианство // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Петрозаводск, 1994. Вып. 1. С. 9.

⁶¹⁵ *Шешунова С. В.* Национальный образ мира в русской литературе: (П. И. Мельников-Печерский, И. С. Шмелев, А. И. Солженицын): дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. Дубна, 2006. С. 322.

⁶¹⁶ *Галимова Е. Ш.* Поэзия пространства: образы моря, реки, леса, болота, тундры и мотив пути в Северном тексте русской литературы. 128 с.

⁶¹⁷ *Кошелев В. А.* «Северный текст» в русской словесности // Северный текст в русской культуре: Материалы междунар. конф., Северодвинск, 25–27 июня 2003 г. Архангельск, 2003. С. 10.

⁶¹⁸ *Назарук Ю. И.* Образ Севера в путевых записках С. Н. Дурылина // Северный текст русской литературы. Архангельск, 2018. С. 192–197.

⁶¹⁹ *Агеева Е. А.* Водлозеро в записях С. Н. Дурылина в июле — августе 1917 года // Рябининские чтения 2015. Петрозаводск, 2015. С. 5–8.

⁶²⁰ *Назарук Ю. И.* Указ. соч. С. 193.

⁶²¹ Там же. С. 196.

⁶²² РГАЛИ. Ф. 2980. Оп. 1. Ед. хр. 278.

⁶²³ *Визгин В. П.* Пришвин и Дурылин о святых местах России // Философские науки. 2017. № 4. С. 121.

⁶²⁴ *Поспелова О. В.* Мифопоэтика прозы Северного текста начала XX века (А. М. Ремизов, Е. Н. Замятин, М. М. Пришвин, А. П. Чапыгин): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Архангельск, 2017. С. 106.

⁶²⁵ *Пришвин М. М.* Собрание сочинений: в 8 т. М.: Худож. лит., 1982. Т. 1: Произведения 1906–1914 гг. С. 193.

⁶²⁶ Там же. С. 286.

⁶²⁷ Там же. С. 239.

⁶²⁸ *Дурылин С. Н.* За полуночным солнцем: (По Лапландии пешком и на лодке) // Дурылин С. Н. Статьи и исследования 1900–1920-х гг. СПб., 2014. С. 151.

⁶²⁹ Там же.

⁶³⁰ Там же

⁶³¹ *Проскурина В. Ю.* «Cor ardens»: смысл заглавия и эзотерическая традиция // Новое литературное обозрение. 2001. № 5. С. 197.

⁶³² МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 611/28. Л. 62.

⁶³³ *Дурылин С. Н.* В своем углу. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 294.

⁶³⁴ РГАЛИ. Ф. 2980. Оп. 1. Ед. хр. 376. Письма Дурылина В. В. Разевигу. Л. 25.

⁶³⁵ *Дурылин С. Н.* За полуночным солнцем. С. 183.

⁶³⁶ Там же. С. 167.

⁶³⁷ Там же. С. 212.

⁶³⁸ Там же. С. 212.

⁶³⁹ Там же. С. 212–213.

⁶⁴⁰ РГАЛИ. Ф. 2980. Оп. 1. Ед. хр. 376. Письма Дурылина В. В. Разевигу. Л. 17.

⁶⁴¹ *Пришвин М. М.* За волшебным колобком // Пришвин М. М. Собр. соч.: в 8 т. М.: Худож. лит., 1982. Т. 1: Произведения 1906–1914 гг. С. 201.

⁶⁴² *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс-Культура, 1995. С. 578.

- ⁶⁴³ *Дурылин С. Н.* За полуночным солнцем. С. 209.
- ⁶⁴⁴ Там же. С. 210.
- ⁶⁴⁵ Там же. С. 210.
- ⁶⁴⁶ *Коваленко А. Г., Гурска К.* Эстетика документа в художественно-документальной прозе («Голоса Утопии» С. Алексиевич) // «От Чехова до Бродского»: эстетические и философские аспекты русской литературы XX века / сост. Е. А. Коршунова. М., 2019. С. 171.
- ⁶⁴⁷ *Гинзбург Л. Я.* О психологической прозе. М.: Intrada, 1999. 415 с.
- ⁶⁴⁸ *Тартаковский А. Г.* Русская мемуаристика XVIII — первой половины XIX в.: От рукописи к книге. М.: Наука, 1991. 288 с.
- ⁶⁴⁹ *Оскоцкий В. Д.* Дневник как правда // Вопросы литературы. 1993. № 5. С. 5.
- ⁶⁵⁰ *Егоров О. Г.* Дневники русских писателей XIX века. Исследование. М.: Флинта: Наука, 1999. С. 68; см. также др. работы автора.
- ⁶⁵¹ *Глухова Е. В.* Об эволюции дневникового жанра // Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века: Динамика жанра. Общие проблемы: Проза. М., 2009. С. 788.
- ⁶⁵² *Местергази Е. Г.* Документальное начало в литературе XX века. М.: Флинта: Наука, 2006. С. 41.
- ⁶⁵³ *Зализняк А. А.* Дневник: к определению жанра // НЛО. 2010. № 6. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2010/6/dnevnik-k-opredeleniyu-zhanra.html>
- ⁶⁵⁴ Записка священника Громцова о древностях в Пудожском уезде (Национальный архив Республики Карелия (НА РК). Ф. 29. Оп. 9. Д. 17. Л. 10–11 об. Цит. по: *Агеева Е. А.* Водлозеро в записях С. Н. Дурылина в июле — августе 1917 года // Рябининские чтения 2015. Петрозаводск, 2015. С. 5–8.
- ⁶⁵⁵ *Буткевич Т. А.* Воспоминания о Сергее Николаевиче Дурылине. Очерк (МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 611/28). Л. 62.
- ⁶⁵⁶ *Дурылин С. Н.* Олонецкие записки (по этнографии, фольклору и археологии). Тетрадь с записями во время путешествия по Олонецкому краю, дневниковыми записями. 1917–1918 // РГАЛИ. Ф. 2980. С. Н. Дурылин. Оп. 1. Ед. хр. 293. Л. 2.
- ⁶⁵⁷ Там же.
- ⁶⁵⁸ Там же.
- ⁶⁵⁹ Там же. Л. 4.
- ⁶⁶⁰ Там же. Л. 6.
- ⁶⁶¹ Там же. Л. 17–17 об.
- ⁶⁶² *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 14: Художественные произведения. Братья Карамазовы. Кн. 1–10. С. 100.
- ⁶⁶³ *Лесков Н. С.* Чертогон // Лесков Н. С. Собрание сочинений: в 11 т. М., 1957. Т. 6. С. 313.
- ⁶⁶⁴ *Дурылин С. Н.* Олонецкие записки. Л. 14.
- ⁶⁶⁵ Там же. Л. 17.
- ⁶⁶⁶ Там же. Л. 18.
- ⁶⁶⁷ *Лотман Ю. М.* О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Таллин, 1992. Т. 1. С. 203.
- ⁶⁶⁸ *Дурылин С. Н.* Олонецкие записки. Л. 62.
- ⁶⁶⁹ Там же. Л. 78.
- ⁶⁷⁰ Там же.
- ⁶⁷¹ *Местергази Е. Г.* Документальное начало в литературе XX века. С. 61.

- ⁶⁷² По терминологии Е. М. Криволаповой.
- ⁶⁷³ Люсый А. П. Крымский текст русской культуры и проблема мифологического контекста: дис ... канд. культурол. наук: 24.00.01. М., 2003. 267 с.
- ⁶⁷⁴ Там же. С. 48.
- ⁶⁷⁵ Там же. С. 143.
- ⁶⁷⁶ Там же.
- ⁶⁷⁷ Дурьлин С. Н. В своем углу. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 327.
- ⁶⁷⁸ Письма М. А. Волошина. 1925–1932 гг. // РГАЛИ. Ф. 2980. С. Н. Дурьлин. Оп. 1. Ед. хр. 480. Л. 2.
- ⁶⁷⁹ Гармаш Л. В. Эрос и танатос в творчестве русских символистов: итоги и перспективы изучения. URL: http://garmash.ucoz.ru/publ/ehros_i_tanatos_v_tvorchestve_russkikh_simvolistov_itogi_i_perspektivy_izucheniya/1-1-0-25. Дата обращения: 19.10.2018.
- ⁶⁸⁰ Резниченко А. И. «Брожу по взгорьям в дни глухонемые...»: Пропущенные «углы» // Новый мир. 2008. № 12. С. 144–162. URL: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2008_12/Content/Publication6_2339/Default.aspx
- ⁶⁸¹ Дурьлин С. Н. В своем углу. С. 283.
- ⁶⁸² Там же. С. 312.
- ⁶⁸³ Там же. С. 294.
- ⁶⁸⁴ Резниченко А. И. «Брожу по взгорьям в дни глухонемые...»: Пропущенные «углы». С. 146.
- ⁶⁸⁵ Люсый А. П. Крымский текст русской культуры и проблема мифологического контекста... С. 142.
- ⁶⁸⁶ Там же. С. 143.
- ⁶⁸⁷ См.: Меркель Е. В. Поэтическая семантика акмеизма: миромоделирующие образы и мотивы: Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. М., 2015. 46 с.; Ханзен-Леве А. А. Русский символизм. СПб.: Академ. проект, 2003. 816 с.
- ⁶⁸⁸ Люсый А. П. Крымский текст русской культуры и проблема мифологического контекста... С. 143.
- ⁶⁸⁹ Резниченко А. И. «Брожу по взгорьям в дни глухонемые...»: Пропущенные «углы». С. 155.
- ⁶⁹⁰ Пинаев С. М. Поэзия М. Волошина в литературно-философском контексте Серебряного века // Постмодернизм: Взаимодействия в поле культуры (премущественность, диалог, интертекст): кол. монография. М., 2014. С. 21.
- ⁶⁹¹ Дурьлин С. Н. В своем углу. С. 155.
- ⁶⁹² Там же. С. 559.
- ⁶⁹³ Колобаева Л. А. Русский символизм. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2000. С. 234.
- ⁶⁹⁴ Хамина А. А., Зильберман Н. Н. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки // Вестник Томского гос. ун-та. 2014. № 389. С. 38.
- ⁶⁹⁵ Дурьлин С. Н. «Киммерийские пейзажи» Макс. Алекс. Волошина в стихах // Дурьлин С. Н. Статьи и исследования 1900–1920-х годов. С. 760.
- ⁶⁹⁶ Там же. С. 763.
- ⁶⁹⁷ Там же. С. 763–764.
- ⁶⁹⁸ Борисова И. Zeno is here: В защиту интермедиальности // НЛО. 2004. № 1. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2004/1/zeno-is-here-v-zashhitu-intermedialnosti.html>

⁶⁹⁹ *Борисова И. Е.* Интермедиаальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме: дис. ... канд. культурол. наук: 24.00.01. СПб., 2000. 251 с.; *Сидорова А. Г.* Интермедиаальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Барнаул, 2006. 218 с.

⁷⁰⁰ *Дурылин С. Н.* В своем углу. С. 280.

⁷⁰¹ МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 324/47. С. Н. Дурылин. Письма к И. А. Комиссаровой. Коктебель. Машинопись. Конволют. 1922–1926. 118 л.

⁷⁰² *Михайлова М. В.* Облако любви: («Я никому так не пишу, как Вам...»). Переписка С. Н. Дурылина и Е. В. Гениевой. М., 2010): [рец.] // Знамя. 2011. № 9. С. 229–230.

⁷⁰³ *Дурылин С. Н.* В своем углу. С. 328.

⁷⁰⁴ Письмо С. Н. Дурылина И. А. Комиссаровой публикуется впервые по рукописи: МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 324/47. С. Н. Дурылин. Письма к И. А. Комиссаровой. Коктебель. Машинопись. Конволют. 1922–1926. 118 л.

⁷⁰⁵ *Анциферов Н. П., Анциферова Т. Н.* Книга о городе. Л.: Изд-во Брокгауз — Ефрон, 1926. Кн. 1: Город как выразитель сменяющихся культур. С. 3.

⁷⁰⁶ *Меднис Н. Е.* «Городские тексты» // Меднис Н. Е. Сверхтексты в русской литературе: [электронный ресурс]. URL: <http://rassvet.websib.ru/text.htm?no=35&id=5>

⁷⁰⁷ Там же.

⁷⁰⁸ *Меднис Н. Е.* Текст и его границы // Меднис Н. Е. Сверхтексты в русской литературе: [электронный ресурс]. URL: <http://rassvet.websib.ru/text.htm?no=35&id=3>

⁷⁰⁹ *Топоров В. Н.* Петербургский текст русской литературы: избр. тр. / [ред. тома Н. Г. Николук]. СПб.: Искусство — СПб, 2003. С. 25.

⁷¹⁰ Там же. С. 27.

⁷¹¹ См.: *Линч К.* Образ города. С. 22.

⁷¹² *Меднис Н. Е.* Текст и его границы.

⁷¹³ *Топоров В. Н.* Петербургский текст русской литературы. С. 27.

⁷¹⁴ *Топоров В. Н.* Петербургский текст русской литературы. С. 23–27.

⁷¹⁵ *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс-Культура, 1995. С. 261.

⁷¹⁶ Там же. С. 90.

⁷¹⁷ *Люсый А. П.* Московский текст: Текстологическая концепция русской культуры. М.: Вече, 2013. С. 13.

⁷¹⁸ *Малыгина Н. М.* Проблема «московского текста» в русской литературе XX века // Москва и «московский текст» в русской литературе XX века: IX Виноградовские чтения: Материалы междунар. науч. конф. М., 2005. С. 3–4.

⁷¹⁹ *Делекторская И. Б., Калмыкова В. В.* Научный семинар «Москва и “московский текст” в русской литературе: московский период в творчестве писателя» (Москва, МГПУ, 7 апреля 2008 г.): [электронный ресурс] // Новое литературное обозрение. 2008. № 6. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2008/6/nauchnyj-seminar-moskva-i-8220-moskovskij-tekst-8221-v-russkoj-literature-moskovskij-period-v-tvorchestve-pisatelya.html>

⁷²⁰ *Ильин И. П.* Стилистика интертекстуальности: теоретические аспекты // Проблемы современной стилистики. М., 1989. С. 207.

⁷²¹ *Топоров В. Н.* Петербургский текст русской литературы. С. 104–105.

- ⁷²² *Топоров В. Н.* Указ. соч. С. 409.
- ⁷²³ *Одесский М. П.* Москва — град святого Петра: Столичный миф в русской литературе XIV–XVII вв. // Москва и московский текст русской культуры: сб. ст. М., 1998. С. 9.
- ⁷²⁴ *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. С. 274.
- ⁷²⁵ Повести о начале Москвы / [подгот. текста и примеч. М. А. Салминой; ред. тома Д. С. Лихачев]. М.; Л.: Наука, 1964. С. 237.
- ⁷²⁶ Цит. по: *Успенский Б. А.* Избранные труды: в 3 т. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. Т. 1: Семиотика истории. Семиотика культуры. С. 87.
- ⁷²⁷ Там же. С. 95.
- ⁷²⁸ *Меднис Н. Е.* Сверхтексты в русской литературе: [электронный ресурс]. URL: <http://rassvet.websib.ru/chapter.htm?no=35>; *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ.
- ⁷²⁹ *Меднис Н. Е.* Проблемы Московского текста: [электронный ресурс]. URL: <http://rassvet.websib.ru/text.htm?no=35&id=7>
- ⁷³⁰ *Одесский М. П.* Москва — град святого Петра: Столичный миф в русской литературе XIV–XVII вв. С. 13.
- ⁷³¹ Там же. С. 14.
- ⁷³² Там же. С. 16.
- ⁷³³ *Меднис Н. Е.* Проблемы Московского текста.
- ⁷³⁴ *Топоров В. Н.* Петербургский текст русской литературы. С. 16.
- ⁷³⁵ *Гоголь Н. В.* Петербургские записки 1836 года // Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 6 т. М., 1959. Т. 6: Избр. статьи и письма / [подгот. и примеч. А. М. Дубовикова; ред. тома В. И. Фридлянд]. С. 52.
- ⁷³⁶ *Герцен А. И.* Москва и Петербург // Герцен А. И. Собр. соч.: в 30 т. М., 1954. Т. 2: Статьи и фельетоны, 1841–1846. Дневник, 1842–1845 / [подгот. текста М. Л. Блинчевской; ред. тома Л. Е. Эльсберг]. С. 33–34.
- ⁷³⁷ *Белинский В. Г.* Петербург и Москва // Белинский В. Г. Собр. соч.: в 13 т. М., 1955. Т. 8: Статьи и рецензии 1843–1845 гг. / [подгот. и примеч. Д. Д. Благого; ред. тома Б. И. Бурсов]. С. 408.
- ⁷³⁸ *Топоров В. Н.* Петербургский текст русской литературы. С. 28.
- ⁷³⁹ *Одесский М. П.* Москва — град святого Петра: Столичный миф в русской литературе XIV–XVII вв. С. 17.
- ⁷⁴⁰ *Неклюдов С.* Тело Москвы. С. 361–362.
- ⁷⁴¹ *Белый А.* Москва // Белый А. Петербург; Москва: [романы: в 2 т.] / [подгот. и примеч. Н. И. Осьмаковой; рис. Н. В. Кузьминой]. Тула, 1989. Т. 1: Петербург. Москва (Ч. 1. Московский чужак). С. 127, 210.
- ⁷⁴² *Белый А.* Москва // Белый А. Петербург; Москва: [романы: в 2 т.]. Т. 2: Москва (Ч. 2. Москва под ударом; Ч. 3. Маски). С. 197.
- ⁷⁴³ Цит. по: *Меднис Н. Е.* Проблемы Московского текста.
- ⁷⁴⁴ *Топоров В. Н.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура / [отв. ред. Т. В. Цивьян]. М., 1983. С. 227–284.
- ⁷⁴⁵ *Меднис Н. Е.* Проблемы Московского текста.
- ⁷⁴⁶ *Аванесов С. С.* Городское пространство как антропологический феномен // Практика: Проблемы визуальной семиотики (ПРАЭНМА: Journal of Visual Semiotics). 2018. Вып. 2 (16). С. 15.
- ⁷⁴⁷ Там же. С. 13.
- ⁷⁴⁸ Цикл стихотворений не опубликован и находится в архиве Мемориального Дома-музея С. Н. Дурылина (далее — МАМД).

⁷⁴⁹ ОР РГБ. Ф. № 331. А. П. Чехов. № 66. Ед. хр. № 137. Публикуется впервые.

⁷⁵⁰ Тема эта затрагивалась в статье: *Коришнова Е. А.* Москва и «московский текст» в романе И. С. Шмелева «Лето Господне» и мемуарах С. Н. Дурылина «В родном углу» // И. С. Шмелев и писатели русского зарубежья: сб. науч. ст. междунар. конф. Симферополь, 2018. С. 50–56.

⁷⁵¹ *Скороселова Е. Б.* Русская проза XX века: От А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М.: ТЕИС, 2003. С. 85.

⁷⁵² Курсив здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, мой. — *Е. К.*

⁷⁵³ *Дурылин С. Н.* Москва // Встречи с прошлым. М., 2000. Вып. 9. С. 138.

⁷⁵⁴ А. С. Пушкин. Евгений Онегин.

⁷⁵⁵ Там же. С. 138.

⁷⁵⁶ Курсив М. В. Селемёновой.

⁷⁵⁷ *Селемёнова М. В.* Городская проза как идейно-художественный феномен русской литературы XX века. М.: Московский гуманитар. ин-т им. Е. Р. Дашковой, 2008. С. 136–137.

⁷⁵⁸ *Дурылин С. Н.* Москва. С. 142.

⁷⁵⁹ Термин «соборность» не является вполне литературоведческим, но используется нами как вполне уместный для анализа культурного контекста в данном тексте Дурылина.

⁷⁶⁰ *Есаулов И. А.* Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск: Изд-во Петрозавод. ун-та, 1995. С. 268.

⁷⁶¹ Там же.

⁷⁶² *Дурылин С. Н.* Москва. С. 142.

⁷⁶³ *Одесский М. П.* Москва — град святого Петра: Столичный миф в русской литературе XIV–XVII вв. С. 13.

⁷⁶⁴ *Казнина О. А.* Москва глазами англичан: (Материалы к исследованию) // Москва в русской и мировой литературе: сб. ст. М., 2000. С. 193, 200, 207.

⁷⁶⁵ Там же. С. 206.

⁷⁶⁶ *Дурылин С. Н.* Москва. С. 145.

⁷⁶⁷ Там же. С. 146.

⁷⁶⁸ Там же.

⁷⁶⁹ Там же. С. 149.

⁷⁷⁰ Там же.

⁷⁷¹ Там же. С. 155.

⁷⁷² Там же.

⁷⁷³ *Тименчик Р. Д.* К символике трамвая в русской поэзии // Труды по знаковым системам. Тарту, 1987. [Т.] 21: Символ в системе культуры. С. 135. (Учен. зап. Тартус. ун-та; Вып. 754).

⁷⁷⁴ Там же.

⁷⁷⁵ Там же. С. 137.

⁷⁷⁶ Там же.

⁷⁷⁷ Аллен Л. «Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилёва: Комментарий к строфам // Аллен Л. Этюды о русской литературе. Л., 1989. С. 113–143; Ичин К. Межтекстовый синтез в «Заблудившемся трамвае» Гумилёва // Николай Гумилёв: электронное собрание сочинений, 1997–2020. URL: <https://gumilev.ru/about/27/>; Зобнин Ю. В. «Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилёва (к проблеме дешифровки идейно-философского содержания текста) // Николай Гумилёв:

электронное собрание сочинений, 1997–2020. URL: <https://gumilev.ru/about/27/>;
Кроль Ю. Л. Об одном необычном трамвайном маршруте («Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилёва) // *Русская литература*. 1990. № 1. С. 208–218.

⁷⁷⁸ *Аллен Л.* «Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилёва... С. 120.

⁷⁷⁹ *Ничипоров И. Б.* Московский текст в русской поэзии XX в.: М. Цветаева и Б. Окуджава: [докл. на конф. «Марина Цветаева в русской культуре XX века» (2002 г., Москва)] // URL: <https://www.portal-slovo.ru/philology/37223.php>. То же: [ст.] // *Вестник Московского университета*. Сер. 9: Филология. 2003. № 3. С. 58–71.

⁷⁸⁰ *Шмелев И. С.* Собр. соч.: в 5 т. М.: Русская книга: Известия, 2004. Т. 4: Богомолье: романы. Рассказы / [подгот. текста, вступ. ст. Е. А. Осьмининной; ред. тома В. П. Шагалова]. С. 83.

⁷⁸¹ *Дурылин С. Н.* Москва. С. 162.

⁷⁸² Там же. С. 163.

⁷⁸³ *Шмелев И. С.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 4. С. 37.

⁷⁸⁴ Там же.

⁷⁸⁵ Там же.

⁷⁸⁶ *Дурылин С. Н.* В родном углу. Вступление. 1942 г. // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП-265/35. Л. 3–5.

⁷⁸⁷ *Шмелев И. С.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 4. С. 328.

⁷⁸⁸ Там же. С. 85.

⁷⁸⁹ *Дурылин С. Н.* Москва. С. 169.

⁷⁹⁰ *Куприн И. А.* Собр. соч.: в 6 т. М.: Худож. лит., 1958. Т. 6: Произведения, 1899–1937 / [примеч. О. Михайлова]. С. 169–170.

⁷⁹¹ *Дурылин С. Н.* Москва. С. 176.

⁷⁹² Там же.

⁷⁹³ Там же. С. 178.

⁷⁹⁴ *Мотеюнайте И. В.* Юродские слезы, колокольный звон и русская история (о способах символизации в романе-хронике С. Н. Дурылина «Колокола» на примере образа юродивого // *Теория Традиции: христианство и русская словесность: кол. монография / науч. ред., сост., предисл. Г. В. Мосалева*. Ижевск, 2009. С. 344.

⁷⁹⁵ *Дурылин С. Н.* В своем углу. С. 697.

⁷⁹⁶ При подготовке главы использованы статьи: *Корицунова Е. А.* Книга С. Н. Дурылина «В своем углу»: опыт прочтения и интерпретации // *Litera*. 2020. № 11. С. 36–41. *Корицунова Е. А.* С. Н. Дурылин о повести А. С. Пушкина «Капитанская дочка»: проблемы ценностной интерпретации // *Litera*. 2018. № 2. С. 115–121. *Корицунова Е. А.* И. А. Бунин и С. Н. Дурылин: проблемы творческого диалога // *Вестник Российского университета дружбы народов*. Сер.: Литературоведение. Журналистика. М.: РУДН, 2019. Т. 24, № 1. С. 27–34. *Корицунова Е. А.* М. Ю. Лермонтов глазами С. Н. Дурылина: поведенческий текст как дискурсивная стратегия // *Вестник Пятигорского государственного университета*. 2021, № 1. С. 38–42. *Корицунова Е. А.* С. Н. Дурылин о М. Горьком // *Вестник Московского университета*. Сер. 9: Филология. 2018. № 5. С. 86–96.

⁷⁹⁷ *Померанцева Г. Е.* На путях и перепутьях (о Сергее Николаевиче Дурылине) // *Дурылин С. Н.* В своем углу. М., 2006. С. 5–96; *Торопова В. Н.* Сергей Дурылин: Самостояние. М.: Молодая гвардия, 2014. 349 с.

⁷⁹⁸ *Торопова В. Н.* Сергей Дурылин: Самостояние. С. 226.

⁷⁹⁹ *Резниченко А. И.* О смыслах имен: Булгаков, Лосев, Флоренский, Франк et dii minores. М.: РЕГНУМ, 2012. С. 368.

⁸⁰⁰ *Богомолов Н. А.* Из комментаторских заметок: 4. К публикациям статей С. Н. Дурылина о символизме // Литературный факт: науч. журн. 2017. № 4. С. 277.

⁸⁰¹ *Богомолов Н. А.* Вокруг «Серебряного века»: статьи и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 25.

⁸⁰² *Бабай П. Н.* Повествование и жанр книг «Уединенное» и «Опавшие листья»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. Харьков, 2004. С. 20.

⁸⁰³ Сокращение «В своем углу».

⁸⁰⁴ *Синяевский А. Д.* «Опавшие листья» Василия Васильевича Розанова. М.: Захаров, 1999. С. 233.

⁸⁰⁵ *Дурылин С. Н.* В своем углу / сост. и примеч. В. Н. Тороповой; предисл. Г. Е. Померанцевой. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 312.

⁸⁰⁶ Там же. С. 105–106.

⁸⁰⁷ *Бахтин М. М.* 1) Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 9–192; 2) К философии поступка // Философия и социология науки и техники: ежегодник, 1984–1985. М., 1986. С. 80–160; 3) Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М.: Сов. Россия, 1979. 318 с.; 4) Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 72–234.

⁸⁰⁸ *Едошина И. А.* Мифологема «угла»: тексты С. Н. Дурылина в пространстве русской культуры начала XX века // С. Н. Дурылин и его время: Исследования. Тексты. Библиография. М., 2010. Кн. 1: Исследования. С. 320.

⁸⁰⁹ *Дурылин С. Н.* В своем углу. С. 579.

⁸¹⁰ *Дурылин С. Н.* В своем углу. С. 504.

⁸¹¹ Там же.

⁸¹² *Едошина И. А.* Розановский текст в книге С. Н. Дурылина «В своем углу» // Творческое наследие С. Н. Дурылина: сб. ст. М., 2016. Вып. 2. С. 94.

⁸¹³ *Резниченко А. И.* Сергей Дурылин: проекты и наброски (к реконструкции ландшафта) // С. Н. Дурылин и его время: Исследования. Тексты. Библиография. Кн. 1. С. 467–468.

⁸¹⁴ *Дурылин С. Н.* В своем углу. С. 725.

⁸¹⁵ Там же. С. 122.

⁸¹⁶ Там же.

⁸¹⁷ Там же. С. 179.

⁸¹⁸ Там же.

⁸¹⁹ Там же. С. 261.

⁸²⁰ Там же. С. 181.

⁸²¹ *Голлербах Э. Ф.* В. В. Розанов: Жизнь и творчество: Опыт критико-биографического исследования. Пб.: Полярная звезда, 1922. С. 52.

⁸²² Там же. С. 174.

⁸²³ Там же. С. 253.

⁸²⁴ Там же. С. 254.

⁸²⁵ Там же. С. 261.

⁸²⁶ Там же. С. 590.

⁸²⁷ Там же. С. 109.

⁸²⁸ В. В. Розанов: Pro et contra: Личность и творчество Василия Розанова в оценке русских мыслителей и исследователей. СПб.: РХГИ, 1995. Кн. 2. С. 268.

⁸²⁹ В. В. Розанов: Pro et contra: Личность и творчество Василия Розанова в оценке русских мыслителей и исследователей. СПб.: РХГИ, 1995. Кн. 1. С. 384–385.

⁸³⁰ Там же. С. 342.

⁸³¹ *Бабай П. Н.* Указ. соч. С. 46.

⁸³² *Дурылин С. Н.* В своем углу. С. 369.

⁸³³ *Николюкин А. Н.* Как мыслил Розанов // Василий Васильевич Розанов. М., 2012. С. 63–68.

⁸³⁴ *Дурылин С. Н.* О В. В. Розанове // РГАЛИ. Ф. 2980. С. Н. Дурылин. Оп. 1. Ед. хр. 18. Л. 4.

⁸³⁵ *Дурылин С. Н.* В своем углу. С. 831.

⁸³⁶ Там же. С. 833.

⁸³⁷ *Дурылин С. Н.* Троицкие записки // Наше наследие. М., 2016. № 117. С. 94–95.

⁸³⁸ *Розанов В. В.* О Лермонтове // Розанов В. В. Полн. собр. соч.: в 35 т. Сер. «Литература и художество»: в 7 т. СПб., 2017. Т. 5: О писательстве и писателях: Статьи 1912–1918 гг. / сост. и ред. тома А. Н. Николюкин. С. 567–568.

⁸³⁹ *Дурылин С. Н.* В своем углу. С. 423.

⁸⁴⁰ См.: *Телегина С. М.* «Он был любим Небом»: М. Ю. Лермонтов в оценке рус. мыслителей: К 200-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова. М.: Эдитус, 2013. 266 с.

⁸⁴¹ *Резниченко А. И.* Сергей Дурылин: проекты и наброски // С. Н. Дурылин и его время: Исследования. Тексты. Библиография. Кн. 1. С. 468.

⁸⁴² *Дурылин С. Н.* 1) Как работал Лермонтов / ред. Д. Д. Благой. М.: Мир, 1934. 128 с. (Как работали классики; Вып. 4); 2) Новый «Маскарад»: (О первой редакции драмы «Маскарад» в 4-м томе собрания сочинений М. Ю. Лермонтова в изд-ве «Academia») // Театральная декада. 1935. № 21. С. 14 (подпись: *Театрал*); 3) «Маскарад» Лермонтова // «Маскарад». Драма Лермонтова: Статьи и материалы к спектаклю «Маскарад» в Большом Советском театре. Воронеж, 1936. С. 5–12; 4) «Маскарад» Лермонтова в Воронежском театре // Советское искусство. 1938. 22 июля; 5) Лермонтов в устах народа: Фольклорные интерпретации произведений Лермонтова // Огонек. 1939. № 36. С. 20 (в соавт. с Г. Виноградовым); 6) Великие современники: [М. Ю. Лермонтов и П. С. Мочалов] // Советское искусство. 1939. 14 окт.; 7) Лермонтов-драматург // Декада московских зрелищ. 1939. № 29. С. 4–5; 8) Мотивы драматургии Лермонтова // Театр. 1939. № 10. С. 15–30; 9) Настоящий Лермонтов: [Лермонтов глазами современников] // Литературная газета. 1939. 15 окт.; 10) «Маскарад» Лермонтова в Воронежском театре // Советское искусство. 1939. 22 июля; 11) Мятая лира: [М. Ю. Лермонтов] // Огонек. 1939. № 25/26. С. 10–12; 12) Лермонтовский спектакль: (В Центральном театре Наркомфлота СССР) // Декада московских зрелищ. 1940. № 10. С. 5 (подпись: *С. Николаев*); 13) «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова: [пособие к изучению романа]. М.: Учпедгиз, 1940. 256 с., ил.; 14) Лермонтовский спектакль: [Княжна Мери] в Центральном театре Морского флота СССР // Вечерняя Москва. 1940. 21 марта.; 15) Лермонтов-драматург // Литература в школе. 1941. № 4. С. 33–47; 16) Лермонтов и романтический театр // «Маскарад» Лермонтова: сб. ст. М.; Л., 1941. С. 15–42; 17) На путях к реализму: [Эволюция творческого метода Лермонтова] // Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова: Исслед. и материалы / АН СССР. Ин-т мировой лит. М., 1941. Сб. 1. С. 163–250; 18) Героическая поэзия: К 100-летию со дня смерти М. Ю. Лермонтова // Октябрь. 1941. № 7/8. С. 112–119; 19) Идея и образ

Родины в русской литературе: (От Лермонтова до Гоголя) // Октябрь. 1942. № 3/4. С. 162–167; 20) Героическая поэзия // Лермонтов М. Ю. Избранное / подготовка текста и вступ. ст. С. Н. Дурылина; под ред. А. М. Еголина и др. М., 1942. С. 3–12; 21) Лермонтовский спектакль: (Сценическая композиция В. В. Фотиева по повести М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» в Московском Новом театре) // Правда. 1944. 29 апр.; 22) Лермонтов: К 130-летию со дня рождения // Литература и искусство. 1944. 14 окт.; То же // Вечерняя Москва. 1944. 14 окт.; 23) Михаил Юрьевич Лермонтов. М.: Молодая гвардия, 1944. 160 с. (Великие русские люди); 24) Врубель и Лермонтов // М. Ю. Лермонтов / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). М., 1948. Кн. 2. С. 541–622. (Лит. наследство; Т. 45/46); 25) Лермонтов и его «Герой нашего времени» // Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени. М., 1957. С. 3–16.

⁸⁴³ Телегина С. М. С. Н. Дурылин — исследователь творчества М. Ю. Лермонтова // Христианское чтение. 2014. № 5. С. 190.

⁸⁴⁴ Дурылин С. Н. «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова: [пособие к изучению романа]. М.: Учпедгиз, 1940. 256 с., ил.

⁸⁴⁵ Торопова В. Н. Сергей Дурылин: Самостояние. С. 300.

⁸⁴⁶ Там же. С. 314.

⁸⁴⁷ Мотеюнайте И. В. Лермонтов в творческом наследии С. Н. Дурылина // Лермонтов и история: сб. науч. ст. Великий Новгород; Тверь, 2014. С. 378–387.

⁸⁴⁸ Там же. С. 387.

⁸⁴⁹ Дурылин С. Н. В своем углу. С. 405.

⁸⁵⁰ Мотеюнайте И. В. Лермонтов в творческом наследии С. Н. Дурылина. С. 387.

⁸⁵¹ Дурылин С. Н. В своем углу. С. 405–406.

⁸⁵² Там же. С. 160.

⁸⁵³ Там же. С. 179.

⁸⁵⁴ Там же. С. 350.

⁸⁵⁵ Там же. С. 500.

⁸⁵⁶ Там же. С. 270.

⁸⁵⁷ Курсив мой. — Е. К.

⁸⁵⁸ Дурылин С. Н. В своем углу. Тетрадь XIII // РГАЛИ. Ф. 2980. Оп. 1. Ед. хр. 315. Л. 7.

⁸⁵⁹ При подготовке параграфа использовались материалы публикации: Коршунова Е. А. С. Н. Дурылин о повести А. С. Пушкина «Капитанская дочка»: проблемы ценностной интерпретации // Litera. 2018. № 2. С. 115–121. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=26264

⁸⁶⁰ Хализев В. Е. Типология персонажей и «Капитанская дочка» // Хализев В. Е. Ценностные ориентации русской классики. М., 2005. С. 146–160. См. также: Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Изд. центр «Академия», 2009. 432 с.

⁸⁶¹ Хализев В. Е. Теория литературы. С. 178–179.

⁸⁶² Хализев В. Е. Типология персонажей и «Капитанская дочка». С. 149.

⁸⁶³ Там же. С. 156.

⁸⁶⁴ Там же. С. 159.

⁸⁶⁵ Там же. С. 160.

⁸⁶⁶ Дурылин С. Н. В своем углу. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 127.

⁸⁶⁷ Хализев В. Е. Типология персонажей и «Капитанская дочка». С. 155.

⁸⁶⁸ Дурылин С. Н. В своем углу. С. 154.

- ⁸⁶⁹ Дурылин С. Н. В своем углу. С. 123.
- ⁸⁷⁰ Там же.
- ⁸⁷¹ Там же.
- ⁸⁷² Там же. С. 235.
- ⁸⁷³ Там же. С. 236–237.
- ⁸⁷⁴ Дурылин С. Н. В своем углу. С. 363.
- ⁸⁷⁵ Лепахин В. В. Икона и иконичность. СПб.: Успенское подворье Оптиной пустыни, 2002. С. 129.
- ⁸⁷⁶ Там же.
- ⁸⁷⁷ Есаулов И. А. Иконичность визуальной доминанты в русской словесности // Икона и образ, иконичность и словесность. М., 2007. С. 204.
- ⁸⁷⁸ Есаулов И. А. Русская классика: новое понимание. СПб.: Изд-во РХГА, 2017. С. 102.
- ⁸⁷⁹ Там же.
- ⁸⁸⁰ Чит. по: Там же.
- ⁸⁸¹ Там же. С. 105.
- ⁸⁸² При подготовке параграфа использованы материалы статьи: Коришнова Е. А. И. А. Бунин и С. Н. Дурылин: проблемы творческого диалога // Вестник Российского ун-та дружбы народов. Сер.: Литературоведение. Журналистика. 2019. Т. 24, № 1. С. 27–34. Коришнова Е. А. И. А. Бунин глазами С. Н. Дурылина // Творческое наследие И. А. Бунина в контексте современных гуманитарных исследований: сб. науч. тр. / Министерство образования и науки Российской Федерации. Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Елецкий государственный университет им. И. А. Бунина». Елец, 2015. С. 90–94.
- ⁸⁸³ См.: Дурылин С. Н. В своем углу. Тетрадь XIII // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП-265/26. Л. 5.
- ⁸⁸⁴ Там же.
- ⁸⁸⁵ Дурылин С. Н. В своем углу. Тетрадь II // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП-265/3–4. Л. 9–10.
- ⁸⁸⁶ Кочеткова М. А. Художественное пространство в рассказах И. А. Бунина 1890-х — 1910-х гг. и в повестях «Деревня» и «Суходол»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Ульяновск, 2005. С. 155.
- ⁸⁸⁷ Дурылин С. Н. В своем углу. Тетрадь первая // КП-265/1–2 л. 5.
- ⁸⁸⁸ Дурылин С. Н. В своем углу. С. 154.
- ⁸⁸⁹ Дурылин С. Н. В своем углу. С. 18.
- ⁸⁹⁰ Бунин И. А. Полное собрание сочинений: в 13 т. М.: Воскресенье, 2006. Т. 5: Жизнь Арсеньева: роман (1927–1929; 1933). Божье древо: рассказы (1927–1931). С. 53–54.
- ⁸⁹¹ Есаулов И. А. Россия Бунина: миф, модель, реальность? // Творческое наследие И. А. Бунина в контексте современных гуманитарных исследований. Елец, 2015. С. 15.
- ⁸⁹² Бунин И. А. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 5. С. 89.
- ⁸⁹³ Есаулов И. А. Россия Бунина: миф, модель, реальность? С. 15.
- ⁸⁹⁴ Там же.
- ⁸⁹⁵ Дурылин С. Н. В своем углу. С. 327.
- ⁸⁹⁶ Там же. С. 344.
- ⁸⁹⁷ Там же. С. 184.

⁸⁹⁸ Там же. С. 202–203.

⁸⁹⁹ Там же. С. 197.

⁹⁰⁰ Там же. С. 243.

⁹⁰¹ *Резниченко А. И.* О смыслах имен: Булгаков, Лосев, Флоренский, Франк et dii minores. С. 368.

⁹⁰² *Дурылин С. Н.* В своем углу. С. 390.

⁹⁰³ Там же. С. 391.

⁹⁰⁴ Там же.

⁹⁰⁵ Там же. С. 382.

⁹⁰⁶ *Дурылин С. Н.* 1) Первые пьесы Горького на сцене // Огонек. 1936. № 19/20. С. 11–12; ил.; 2) Новое о Горьком: [рец. на кн.: М. Горький: Материалы и исслед. М., 1936. Т. 1–2] // Театральная декада. 1936. № 19. С. 4 (подпись: *Книжник*); 3) Горький-драматург // Рабочая Москва. 1937. 17 июня; 4) Горький — зритель МХАТ: (Из переписки Горького с Чеховым) // Горьковец. 1937. № 18 (45). С. 1–2; 5) Дебют Горького-драматурга // Тридцать дней. 1937. № 6. С. 79–84; 6) Первая встреча МХАТ с Горьким: из воспоминаний // Театр. 1937. № 5. С. 77–87; 7) 35-летие Горького — драматурга: к 35-летию постановки пьесы «Мещане» в Московском Художественном театре // Театральная декада. 1937. № 10. С. 1–2; 8) Вторая встреча МХАТ с Горьким // Театр. 1938. № 9. С. 107–120; 9) Горький и актеры // Литературная газета. 1938. 26 марта; 10) Горький и Волга: [материалы к биограф.] // Наша страна. 1938. № 6. С. 6–9; 11) Горький и МХАТ: к 40-летию Московского Художественного академического театра // Рабочая Москва. 1938. 26 окт.; 12) Горький и советский театр: вторая годовщина со дня смерти А. М. Горького // Декада московских зрелищ. 1938. № 17. С. 2; ил. (псевд.: *Д. Николаев*); 13) Горький на сцене (1902–1937 гг.) // Горький и театр: сб. ст. М.; Л., 1938. С. 229–301; ил.; 14) Горький о сценическом искусстве // Сов. искусство. 1938. 18 июня (псевд.: *Д. Николаев*); 15) Великий русский патриот: [А. М. Горький] // Литература и искусство. 1943. 27 марта; *Durilin, prof.* Maxim Gorky and the Theatre // The Anglo-Soviet Journal. 1943. Vol. 4, № 2. P. 81–83; *Douryline S.* Gorki Auteur Dramatique // La Littérature internationale. 1944. № 8. P. 48–54.

Дурылин С. Н. 1) Горьковские спектакли [в Воронежском драматическом театре] // Сов. искусство. 1938. 18 июня; 2) «На дне»: юбилейный спектакль // Горьковец. 1938. № 1, 17 янв.; 3) Пьеса-буревестник: (к 35-летию со дня первой постановки пьесы Горького «На дне») // Декада московских зрелищ. 1938. № 1. С. 2–3; ил. (псевд.: *Н. Кутанов*); 4) 35-летие «На дне» [А. М. Горького] // Вечерняя Москва. 1938. 4 янв.; 5) М. Горький и А. Чехов: [рец. на кн.: М. Горький и А. Чехов: Переписка. Статьи. Высказывания. М.; Л., 1937] // Декада московских зрелищ. 1938. № 6. С. 16 (подпись: *Книжник*); 6) Горький и его «Варвары»: (к 4-летию со дня смерти великого писателя) // Малый театр. 1940. № 15 (128), 15 июня; 7) Театр имени Горького: [пьеса А. М. Горького «Дачники» и пьеса А. Копкова «Царь Потап» в Ленингр. Большом драм. театре им. Горького] // Сов. искусство. 1940. 24 мая; 8) Горький и советский театр // Сов. искусство. 1941. 22 июня; и др. работы.

⁹⁰⁷ *Дурылин С. Н.* В своем углу. С. 144.

⁹⁰⁸ Там же. С. 162.

⁹⁰⁹ Там же. С. 97.

⁹¹⁰ Там же. С. 105–106.

⁹¹¹ Там же. С. 107.

⁹¹² Дурылин С. Н. В своем углу. Тетрадь XII // РГАЛИ. Ф. 2980. С. Н. Дурылин. Ед. хр. 314. Л. 12.

⁹¹³ Там же.

⁹¹⁴ Там же. Л. 62.

⁹¹⁵ Басинский П. В. Горький. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 159–160.

⁹¹⁶ Дурылин С. Н. В своем углу. С. 273–274.

⁹¹⁷ Там же. С. 274.

⁹¹⁸ Дурылин С. Н. В своем углу. Тетрадь XII. Л. 68.

⁹¹⁹ «Островский предлагает сатирическую картину: дерзкую; строго правдивую, такого нового рода хищника, который приходит на замену старым волкам и волчицам, обитателям ветхого логова благородных (дворян). Островский, сатирический автор, не перестает быть реалистом; и его сатира, острая и красочная, всегда сохраняет образ, который верен реальности» (*Douryline S. «Loups et brebis» au Maly Théâtre // La Littérature internationale. 1944. № 7. P. 71–73; перевод с фр. мой. — Е. К.*).

⁹²⁰ *Durilin, prof. Maxim Gorky and the Theatre // The Anglo-Soviet Journal. 1943. Vol. 4, № 2. P. 82.*

⁹²¹ Дурылин С. Н. Дебют Горького-драматурга // Тридцать дней. 1937. № 6. С. 82.

⁹²² Там же.

⁹²³ Дурылин С. Н. Вторая встреча МХАТ с Горьким // Театр. 1938. № 9. С. 120.

⁹²⁴ Дурылин С. Н. Дебют Горького-драматурга. С. 79. Ряд подобных оценок Горького приводится и в других публикациях Дурылина: Горький и Волга: [материалы к биографии] // Наша страна. 1938. № 6. С. 6–9; Горький на сцене (1902–1937 гг.) // Горький и театр: сб. ст. М.; Л., 1938. С. 229–301; Сценическая история пьесы [«Мещане»] в советские годы // «Мещане» А. М. Горького: Лит. и сценич. история: Материалы и исслед. / общ. ред. С. Балухатого. М.; Л., 1941. С. 264–294 (Гл. 11); и др.

⁹²⁵ Дурылин С. Н. В своем углу. С. 841.

⁹²⁶ Дурылин С. Н. В своем углу. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 95.

⁹²⁷ Там же. С. 379.

⁹²⁸ Дурылин С. Н. Как умирают. Материалы для книги // МА МДМД. Фонд С. Н. Дурылина. КП 325/1. 102 л.

⁹²⁹ Дурылин С. Н. В своем углу. С. 143–144.

⁹³⁰ Там же. С. 169.

⁹³¹ Дурылин С. Н. Николай Семенович Лесков: Опыт характеристики личности и религиозного творчества // Творческое наследие С. Н. Дурылина. М., 2016. Вып. 2. С. 224. Подробнее об этом см.: *Есаулов И. А.* Русская классика: новое понимание. СПб.: Изд-во РХГА, 2017. С. 394–395.

⁹³² Сомнения были небезосновательны, так как на сегодняшний день в архивах таких государственных вузов и очагов культуры, как ИМЛИ им. А. М. Горького и МГУ им. М. В. Ломоносова, в которых трудился и читал лекции Дурылин, ни каких-либо следов работ самого автора, ни сведений об этих трудах не осталось. Все художественное творчество оставалось «под спудом». Внешняя прижизненная «реабилитация» Дурылина в роли одного из ведущих советских театральных критиков не означала признания того глубокого вклада, который Дурылин внес в русскую литературу и культуру и передал нам, своим культурным потомкам и читателям.

⁹³³ Письмо предположительно адресовано П. П. Перцову, другу и корреспонденту С. Н. Дурьлина, и написано, вероятно, после 1927 г. Публикуется впервые по материалам РГАЛИ Ф. 2980. Рукопись, автограф.

⁹³⁴ Тропарь 7-й песни канона Лазаревой субботы. Точный текст: «Молю тя Лазаре, ад рече, востани, изыди от заклепов *моих* скоро, отыди убо: добро бо мне единого рыдати горце отъемлема, нежели всех, ихже прежде алча поглотих».

⁹³⁵ Тропарь 7-й песни канона Лазаревой субботы: «О что косниши Лазаре, глаголет, гряди вон, зовет стоя Друг твой: изыди убо, да и аз ослабу приму, отнележе бо ты снедох, на блевание пища устроися ми».

⁹³⁶ Следующий тропарь 7-й песни канона Лазаревой субботы: «Что не востанеши Лазаре скоро, воззва из долу ад рыдая? что не абие воскрес течеши отсюду? Да не и других ми пленит Христос, воскресив тя».

⁹³⁷ Отрывок из кондака Пасхи: «Аще и во гроб снизшел еси, Безсмертне, / но адову разрушил еси силу, / и воскресл еси, яко победитель, Христе Боже, / женам мироносицам вещавый: радуйтеся, / и Твоим апостолом мир даруй, / падшим подай воскресение».

⁹³⁸ Отрывок из тропаря 3-й песни канона Пасхи: «Вчера спогребохся Тебе, Христе, совостаю днесь воскресшу Тебе, сраспинахся Тебе вчера, Сам мя спрослави, Спасе, во Царствии Твоем».

⁹³⁹ Слова из песни «Казак на родине» (слова А. Дуропы), в тексте песни — «край родимый».

⁹⁴⁰ Т. е. Христос.

⁹⁴¹ Отрывок из стихиры праздника Пасхи Христовой: «Воскресение Твое, Христе Спасе, Ангелы поют на небесех, и нас на земли сподоби чистым сердцем Тебе славить».

⁹⁴² Отрывок из тропаря 9-й песни канона Пасхи: «О, божественного! О, любезного! О, сладчайшего! Твоего гласа».

⁹⁴³ Обряда священной пляски в церкви у православных христиан нет. Однако обычай выражать пасхальную радость легкой пляской и танцем есть у арабов и африканцев. Также в тексте пасхального канона есть указание на то, что так веселился и Давид: «...богоотец убо Давид, пред сенным ковчегом скакаше играя».

⁹⁴⁴ Отрывки из икоса пасхального канона, обращенные к женам-мироносицам, среди которых упоминается Мария Магдалина, Саломея и др. Согласно евангельскому повествованию, они первые пошли ко гробу Христа после погребения и стали поэтому первыми свидетелями Воскресения.

⁹⁴⁵ Отрывки из икоса пасхального канона.

⁹⁴⁶ Начало ипакои Пасхи.

⁹⁴⁷ Цитата из икоса пасхального канона.

⁹⁴⁸ Цитата из тропаря пасхального канона.

⁹⁴⁹ Тропарь 7-й песни пасхального канона.

⁹⁵⁰ Тропарь 7-й песни пасхального канона.

⁹⁵¹ Отрывок из 9-й песни пасхального канона.

⁹⁵² Тропарь 3-й песни пасхального канона.

Научное издание

Коршунова Евгения Александровна

**Вариации русского модернизма:
С. Н. Дурылин**

Монография

Текст приводится в авторской редакции

16+

Верстальщик *С. Лобанова*

Издательство «Директ-Медиа»
117342, Москва, ул. Обручева, 34/63, стр. 1
Тел/факс + 7 (495) 334–72–11
E-mail: manager@directmedia.ru
www.biblioclub.ru
www.directmedia.ru